

Apresentação

N. 26 (vol.18)

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371826i>

Este número da *Pandaemonium Germanicum* inclui uma seleção de artigos provenientes das mais variadas áreas de investigação acadêmica, apontando com isso o caráter crescentemente multidisciplinar dos estudos germanísticos, condição que a revista acolhe e fomenta na medida de suas possibilidades.

Psicanálise, cinema, fotografia, sociologia, etnografia e filologia são alguns dos assuntos abordados nos artigos relacionados à literatura e à tradução. Acresce a essa abrangência de temas a atenção que a maioria dos articulistas desta edição dedicou a autores e comentadores de um passado que, para alguns, se apresentaria alheio aos interesses e necessidades da pesquisa hodierna. No entanto, é a obra de Walter Benjamin (1892-1940), Sigmund Freud (1856-1939), Niklas Luhmann (1927-1998) e do fotógrafo Mario Baldi (1896-1957) que constitui o objeto precípuo da investigação exposta em cinco dos ensaios aqui apresentados.

Literatura/Cultura

A reflexão benjaminiana em torno da tradição, de suas possibilidades de fecundar o projeto revolucionário a partir da ideia de uma descontinuidade histórica, é o ponto de partida de María BELFORTE para pensar a literatura de Kafka. Em “‘Un Lautréamont Negativo’: Tradición y Política en la Interpretación Benjaminiana de Kafka”, Belforte perfaz o roteiro do pensador alemão para uma crítica do mito, trabalho que inclui uma avaliação da complexa e por vezes obscura convergência de elementos oriundos da mística judaica e da crítica marxista.

É também benjaminiana a fonte primária para a análise que Elisa Ramalho ORTIGÃO empreende em “*Witz/Blitz*: Fagulhas de luz na arte romântica segundo Walter Benjamin”. Elaborada inicialmente por Friedrich Schlegel, a ideia de *Witz* abre para Benjamin a possibilidade de identificar aquele clarão capaz de iluminar as fissuras

invisíveis que, num momento específico, revelam o caráter acima mencionado de uma história não absolutamente linear.

O cinema de Aleksandr Sokurov atinge um de seus pontos mais altos com *Fausto*, filme baseado na obra de Goethe. Em “*Stimmungen* no Fausto de Aleksandr Sokurov”, Alex MARTONI relaciona a doutrina cromática goetheana com certas “modulações afetivas” promovidas pelo cineasta russo. Martoni demonstra, a partir de um uso muito particular e finamente matizado das cores, a sofisticada relação que o filme de Sokurov estabelece com a tragédia e a ensaística de Goethe.

Desde as paisagens inaugurais de Frans Post, passando pelos quadros de Debret e Rugendas, e chegando à fotografia de Augusto Stahl e Pierre Verger, é marcante no Brasil a presença estrangeira de pintores e fotógrafos que registraram o país em diversos períodos de sua história, ora privilegiando seus aspectos físico-geográficos, ora ressaltando suas múltiplas e intrincadas facetas antropológicas. No artigo “Indiologia brasileira: literatura, fotografia e alteridade cultural na obra do austríaco Mario Baldi”, Marcos de Brum LOPES resgata a experiência fotográfica e narrativa de Baldi, fotógrafo austríaco que conviveu com os índios Carajás no fim da década de 1930. Analisando o texto de seu livro *Uoni-Uoni conta sua história*, juntamente com o material fotográfico que o acompanha, Lopes identifica, entre outras questões, hoje prementes, “a interpretação dada [...] ao complexo processo de convivência, conflito e negociação entre as sociedades indígenas e os demais grupos brasileiros.”

Santiago Gabriel CALISE analisa em “A Decorporealized Theory? Considerations About Luhmann’s Conception of the Body” o conceito de “corpo”, de acordo com a teoria dos sistemas de Niklas Luhmann, em estudo que demonstra a difícil tarefa de situar a corporalidade, tal como se apresenta na tradição ocidental, numa chave interpretativa que lhe garanta os contornos mínimos necessários para uma apreensão sociológica, etnográfica e psicológica plausível.

Estudos da Tradução

No momento em que se consolidam no Brasil diversos projetos editoriais em torno da obra de Freud, é oportuna a apreciação crítica de textos já traduzidos para o português brasileiro. Em “As retraduações de *Trauer und Melancholie* para o português: o léxico freudiano sob o olhar da Língua de *Corpus*”, Rozane R. REBECCHI E und Marlene

D. ANDREETTO tratam de cinco versões do fundamental ensaio freudiano – mais conhecido entre nós sob o título *Luto e melancolia* –, todas elas tomando o texto original alemão como base. Amparada pelo instrumental analítico da linguística de corpus, a autora compara essas versões e discute em sua fatura a apropriação de termos provenientes de edições anteriores, notadamente aqueles utilizados na *Edição standard brasileira*, publicada a partir dos anos 1970.

Ainda na seção de tradução, Alessandra Ferreira Castilho da COSTA e José da Silva SIMÕES discutem em seu artigo „Transposição da oralidade à escrituralidade na tradução: edição crítica da *Textlinguistik* de Eugenio Coseriu em português” diversas estratégias de retextualização que os autores empregaram na tradução para o português da obra “*Textlinguistik*”, do famoso linguista Coseriu. A obra baseia-se em uma disciplina ministrada por Coseriu em 1977/78, na Universidade de Tübingen, registrada por meio de gravações de áudio e publicada pela primeira vez em alemão no formato de manual, no ano de 1994.

Sprache

O último artigo desta edição situa-se no campo do ensino de língua. Bernardo K. LIMBERGER e Vanessa Fonseca BARBOSA examinam em seu trabalho “A abordagem dos gêneros do discurso em um livro didático de alemão como língua estrangeira para iniciantes”, com base na teoria do círculo de Bakhtin, como são apresentados três gêneros discursivos – conversa telefônica, e-mail e gráfico – em um conhecido livro didático de alemão como língua estrangeira para adolescentes, orientado pela abordagem comunicativa.

Entrevista

Encerra este número a entrevista com o diretor do Stefan Zweig Centre de Salzburg, Klemens Renoldner, conduzida por Ruth Bohunovsky.

Agradecemos aos nossos autores e pareceristas, e esperamos que a leitura deste número da *Pandaemonium Germanicum* seja proveitosa a todos.

*Tercio Redondo,
Dörthe Uphoff*

Geleitwort

N. 26 (vol.18)

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371826iv>

Diese Ausgabe der *Pandaemonium Germanicum* enthält eine Auswahl von Aufsätzen, die sehr unterschiedlichen Forschungsgebieten angehören und den zunehmend multidisziplinären Charakter germanistischer Studien aufzeigen – eine Entwicklung, die unsere Zeitschrift gerne aufnimmt und im Rahmen ihrer Möglichkeiten fördert.

Psychoanalyse, Kino, Fotografie, Soziologie, Ethnographie und Philologie sind einige der Themen, die in den Artikeln zu Literatur und Übersetzung aufgegriffen werden. Ergänzt wird diese Bandbreite außerdem durch die besondere Aufmerksamkeit, welche die meisten Mitwirkenden dieser Ausgabe Autoren und Kommentaristen schenken, die einer Vergangenheit angehören, welche nach Meinung mancher abseits der heutigen Forschungsinteressen und –bedürfnissen anzusiedeln wäre. Dennoch ist es das Werk von Walter Benjamin (1892-1940), Sigmund Freud (1856-1939), Niklas Luhmann (1927-1998) und des Fotografen Mario Baldi (1896-1957), das den Forschungsgegenstand in fünf der hier präsentierten Aufsätzen darstellt.

Literatur/Kultur

Benjamins Reflexion zur Tradition und ihrer Möglichkeiten, das revolutionäre Projekt ausgehend von der Idee einer historischen Diskontinuität zu befruchten, ist der Ausgangspunkt von María BELFORTE, um über die Literatur Kafkas nachzudenken. In „Un Lautréamont Negativo‘: Tradición y Política en la Interpretación Benjaminiana de Kafka“ [‘A Negative Lautréamont’: Tradition and Politics in Benjamin’s Interpretation of Kafka] zeichnet Belforte den Weg des deutschen Denkers zu einer Kritik am Mythos nach, eine Arbeit, die eine Bewertung der komplexen und zum Teil obskuren Überschneidung von Elementen der jüdischen Mystik und marxistischen Kritik mit einschließt.

Benjamin dient auch als Inspiration für die Analyse, die Elisa Ramalho ORTIGÃO in „Witz/Blitz: Fagulhas de luz na arte romântica segundo Walter Benjamin“

[Witz/Blitz. Sparks of light in Romantic art according Walter Benjamin] unternimmt. Anfänglich von Friedrich Schlegel entwickelt, eröffnet die Idee des Witzes bei Benjamin die Möglichkeit, jenen Geistesblitz bestimmen, der dazu imstande ist, unsichtbare Risse zu beleuchten, die in besonderen Momenten den oben genannten Charakter einer nicht gänzlich linearen Geschichte zum Vorschein bringen.

Das Kino von Aleksandr Sokurov erreicht einen Höhepunkt in *Faust*, einem auf dem Werk Goethes basierenden Film. In „Stimmungen no Faust de Aleksandr Sokurov“ [Stimmungen in the Faust by Aleksandr Sokurov] verbindet Alex MARTONI Goethes *Zur Farbenlehre* mit gewissen, vom russischen Filmemacher ausgelösten „Gefühlsmodulierungen“. Martoni zeigt anhand eines sehr besonderen und fein schattierten Farbeinsatzes die nuancenreiche Beziehung, die Sokurovs Film mit der Tragödie und den Essays von Goethe eingeht.

Ausgehend von den Landschaftsdarstellungen eines Frans Post, über die Gemälde von Debret und Rugendas bis hin zur Fotografie von Augusto Stahl und Pierre Verger zeigt sich deutlich die Anwesenheit ausländischer Maler und Fotografen in Brasilien, die das Land in verschiedenen Epochen seiner Geschichte porträtiert haben, indem mal landschaftlich-geographische Aspekte, mal die multiplen und komplexen anthropologischen Facetten betont werden. In seinem Aufsatz „Indiologia brasileira: literatura, fotografia e alteridade cultural na obra do austríaco Mario Baldi“ [Brazilian Indiology: Literature, Photography and Cultural Otherness in the Work of the Austrian Mario Baldi] rekonstruiert Marcos de Brum LOPES die fotografischen und narrativen Erfahrungen Baldis, eines österreichischen Fotografen, der am Ende der 30er Jahre bei dem indigenen Volk der Carajás lebte. Im Rahmen einer Textanalyse des Buches *Uoni Uoni conta sua história*, die in Zusammenhang mit dem beigefügten Bildmaterial durchgeführt wurde, identifiziert Lopes neben anderen, heute noch dringlichen Fragen „die Interpretation des komplexen Prozesses von Zusammenleben, Konflikt und Verhandlung zwischen indigenen Gesellschaften und weiteren brasilianischen Volksgruppen.“

Santiago Gabriel CALISE untersucht in „A decorporealized Theory? Considerations About Luhmann’s Concept of the Body“ das Konzept des „Körpers“ im Rahmen der von Niklas Luhmann entwickelten Systemtheorie. Seine Studie verdeutlicht, wie schwierig es ist, die Korporalität im Sinne der westlichen Tradition vor dem Hintergrund einer interpretativen Matrix zu verorten, die den minimal

notwendigen Erfordernissen einer plausiblen soziologischen, ethnographischen und psychologischen Einordnung standhält.

Übersetzungswissenschaft

Zu einer Zeit, in der in Brasilien diverse verlegerische Projekte zum Werk Freuds Konturen annehmen, erweist sich die kritische Einschätzung von Texten, die bereits ins Portugiesische übersetzt wurden, als besonders angebracht. In „As retraduzões de *Trauer und Melancholie* para o português: o léxico freudiano sob o olhar da Linguística de Corpus” [Trauer und Melancholie retranslated into Portuguese: Freud’s lexicon from the perspective of Corpus Linguistics] untersuchen Rozane R. REBECCHI und Marlene D. ANDREETTO fünf Versionen des grundlegenden Freudschen Essays – hierzulande bekannt unter dem Titel *Luto e melancolia* –, die alle den deutschen Originaltext zum Ausgangspunkt nehmen. Mit Rückgriff auf die analytischen Werkzeuge der Korpuslinguistik vergleicht die Autorin die verschiedenen Übersetzungen und diskutiert dabei die Übernahme von Begriffen aus früheren Ausgaben, insbesondere solcher aus der ab den 70er Jahren publizierten *Edição standard brasileira*.

Alessandra Ferreira Castilho da COSTA und José da Silva SIMÕES besprechen in ihrem Aufsatz „Transposição da oralidade à escrituralidade na tradução: edição crítica da *Textlinguistik* de Eugenio Coseriu em português” [Transposition from orality to literacy in the translation: critical edition of Coseriu’s *Textlinguistik* in Portuguese] verschiedene Übersetzungsstrategien, welche die Autoren bei der Übertragung von Coserius’ “*Textlinguistik*” ins Portugiesische angewendet haben. Es handelt sich dabei um eine durch Tonaufnahmen dokumentierte Vorlesung, die der bekannte Sprachwissenschaftler 1977/78 an der Universität Tübingen gehalten hat und die erstmals im Jahre 1994 als Handbuch in deutscher Sprache erschienen ist.

Sprache

Der letzte Artikel dieser Ausgabe unserer Zeitschrift ist im Bereich der Sprachlehrforschung angesiedelt. Bernardo K. LIMBERGER und Vanessa Fonseca BARBOSA untersuchen in ihrem Beitrag „A abordagem dos gêneros do discurso em um livro didático de alemão como língua estrangeira para iniciantes“ [The speech genres

approach in a textbook of German as a foreign language for beginners] unter Bezugnahme auf die Diskurstheorie des Bachtin-Kreises, wie drei Textsorten – Telefongespräch, E-mail und Grafik – in einem bekannten kommunikativen DaF-Lehrwerk für Jugendliche dargestellt werden.

Interview

Ein von Ruth BOHUNOVSKY geführtes Interview mit dem Direktor des Stefan Zweig Centre Salzburg, Klemens RENOLDNER, beschließt die aktuelle Ausgabe unserer Zeitschrift.

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

*Tercio Redondo,
Dörthe Uphoff*

[Übersetzt von Dörthe Uphoff]

“Un Lautréamont Negativo”: Tradición y Política en la Interpretación Benjaminiana de Kafka

[‘A Negative Lautréamont’: Tradition and Politics in Benjamin’s Interpretation of Kafka]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371826121>

María Belforte¹

Abstract: This article is intended to analyze Benjamin’s interpretation of Kafka from the perspective of tradition. The revision of the said concept is here studied within the context of Benjaminian late works. The notions of *aggadah* and *halacha* are then central for the structure of his reflections. Thus, this paper aims at tracking the elements involved in the elaboration of a political theory that allowed Benjamin to recover Kafka for his political renewal of the concept of humanity.

Keywords: tradition; politics; materialism; mysticism.

Resumen: El presente artículo se propone analizar la interpretación benjaminiana de Kafka tomando como eje central el problema de la tradición y su resignificación política en el contexto de producción tardío. Son relevantes en este sentido, los conceptos de *hagadá* y *halajá* con los que Benjamin estructura sus análisis. El objetivo es entonces rastrear los elementos que en la elaboración de una teoría política permiten recuperar al narrador checo para la revisión de un concepto de lo humano.

Palabras clave: tradición; política; materialismo; misticismo.

1 El planteo teológico del problema de la tradición

Como muestra Daniel WEIDNER, el problema de la tradición en Benjamin aparece muy tempranamente en sus escritos y ya se plantea asociado al concepto de *Erfahrung* en

¹ Universidad de Buenos Aires (UBA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, 25 de mayo 217, 1º piso, C1002ABE, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Email: mariabelforte@yahoo.com

“Über das Programm der kommenden Philosophie” de 1917 en donde se muestra inseparable de la noción de “Lehre” que Scholem y Benjamin discuten por aquellos años (cf. WEIDNER 2006: 36s.). Weidner delinea las distintas posiciones de los dos amigos y sostiene que, para Benjamin, la “esfera religiosa” no es algo natural y evidente sino, por el contrario, algo profundamente problemático (ibíd.: 37).² Es en tanto tema problemático que entra en relación con un proyecto como el que tiene lugar a fines de 1920 en el derrotero intelectual de Benjamin.

La relación con Scholem es relevante debido a la distinción que Benjamin comparte con su amigo respecto de la noción de tradición, en oposición a ciertas tendencias nacionalistas³ de las que se encuentra alejado. Si el interés de Benjamin por la mística judía adquiere significación y fija un marco metodológico incluso en sus trabajos tardíos de orientación marxista, esto se debe a que el fundamento de la misma se encontraba para estos pensadores en el concepto de tradición. Así, Benjamin recupera de Scholem la fundamentación del judaísmo en dicho concepto y no en el de “nación”, “vivencia” o “fe” (id.).⁴ Surge del diálogo temprano con Scholem un elemento teórico esencial para la construcción de un programa político en el pensamiento benjaminiano: la noción de “tarea” (*Aufgabe*) que es significativa en el contexto del acercamiento a la tradición que los amigos se plantean. SCHOLEM escribe: “El comentario es un concepto ordenador (*Ordnungsbegriff*) del mundo espiritual del judaísmo. Representa la última tarea”.⁵ Se ve aquí la marca de un pensamiento que nutrirá la metodología de trabajo de Benjamin hasta sus últimos escritos; la esencia del mundo de esta concepción es el lenguaje y la escritura (id.) que se verá plasmada también en el proyecto de los pasajes y

² El autor señala que incluso Scholem aborda la cuestión de la doctrina religiosa de manera poco tradicional: “Für beide ist die Lehre kein stabiler Grund oder ein stetiger Strom, sondern eben ein sturmgepeitschtes Meer” (WEIDNER 2006: 37).

³ Las tendencias nacionalistas con las que Benjamin dialoga, explícita o implícitamente, corresponden a posiciones intelectuales de derecha pero también a intelectuales más afines a su círculo de juventud como en el caso de Martin Buber.

⁴ Cabe destacar la insuperable distancia de Benjamin con Buber en lo que respecta a la noción de “*Erlebnis*” y sus connotaciones filosófico-políticas. Cf. al respecto SCHOLEM 2008: 36 y 67.

⁵ SCHOLEM, *Tagebücher*, vol. 2, 198, citado en WEIDNER, 2006: 37 (la trad. es mía). En una anotación temprana de 1917 (GS VI: 51-52), BENJAMIN analiza la noción de tarea infinita (*unendliche Aufgabe*) en dos sentidos: como fundamento de la autonomía y del método. En este contexto, Benjamin concibe la autonomía de la ciencia en relación con la infinitud de cuestiones sobre el mundo y el ser, que ésta no precisa plantearse para constituirse como tal. Más bien la ciencia es una forma de dicha tarea infinita: “Die Wissenschaft ist eine ihrer Form nach (*nicht* ihrer Materie nach) unendliche Aufgabe” (GS VI: 51). Por otra parte, en esta época temprana, la unidad de la ciencia existe para Benjamin en la infinitud de su tarea.

en el concepto de imagen dialéctica, central en el mismo. La noción de comentario como última tarea constituye el anticipo de una concepción como la de *Das Passagen-Werk* en la que la impronta de la tarea adquiere un carácter político por su contenido programático. Benjamin retoma allí las formas de esta tradición que lo impactan en su juventud para suministrarles un contenido que transforma el trabajo historiográfico en un proyecto político.

Cabe tener en cuenta, entonces, el doble sentido presente en el concepto de doctrina que señala Weidner, si se intenta recomponer la estructura metodológica y argumentativa de los planteos políticos de Benjamin en los últimos años. Así, *Lehre* implica, en el contexto de la discusión con Scholem, un contenido y un proceso, un abordaje esotérico y uno exotérico, una transmisión escrita y una oral. El criterio de Benjamin es el siguiente: de ambas tendencias de la doctrina, él conservará la que resulte más dinámica para un pensamiento transformador: el proceso. Pero dicho proceso debería adaptarse a las formas secularizadas de la Modernidad en las que la transmisión no se plantea como ritual oral sino como escritura: lo esotérico por naturaleza, el proceso de la doctrina se vuelve interior y adquiere nuevos contenidos que, aunque también misteriosos, no son ya metafísicos sino materialistas. La verdad no se encontrará entonces en ninguna idea, sino en el producto histórico de una forma de producción con sus deseos ocultos y objetivados. Ciertas orientaciones del pensamiento místico judío determinan la concepción materialista de la política como tarea, como comentario y como aprendizaje dado por la experiencia, en el contexto de *Das Passagen-Werk*. Por otra parte, la idea de Scholem de que la tradición escrita es la paradoja en la que la literatura judía se despliega (ibíd.: 38) se plasmará en los análisis tardíos de Benjamin y constituirá una posible justificación de la relevancia que adquiere para él la figura de Kafka en el marco de planificación de *Das Passagen-Werk*.

2 Lectura de Kafka: un modelo de crítica al mito desde la literatura

El primer testimonio del vínculo de Benjamin con la obra de Kafka, lo encuentra Scholem en una carta que su amigo le envía en julio de 1925 (GS II/3: 1153). Aunque el estudio del escritor checo propiamente dicho no comienza en una época temprana, Benjamin se interesa por la obra de Kafka en un punto de viraje de sus intereses.⁶ La fascinación de Benjamin por Kafka se prueba no solamente con las abundantes referencias que aparecen en sus cartas y los proyectos inconclusos sobre el autor,⁷ sino también con la explícita afirmación de BENJAMIN: “Als Krankenengel habe ich an meinen Lager Kafka. Ich lese den ‘Prozeß’” (II/3: 1154).⁸ Los estudios sobre Kafka constituyen una referencia destacada para el análisis del concepto de tradición en Benjamin, como sostiene Sigrid WEIGEL (2006), dado que sus historias hablan del proceso de degradación o enfermedad de la tradición (*Erkrankung der Tradition*).⁹ Los análisis de la obra y la figura de Kafka sobrepasan en extensión las únicas dos contribuciones publicadas en vida por Benjamin: el breve artículo “Kavaliersmoral”, aparecido en la *Literarische Welt* en 1929, y los dos capítulos de su ensayo “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”, aparecido en la *Jüdische Rundschau* en 1934. También da Benjamin en 1931 una conferencia radial titulada “Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer”. Por otra parte, los planes de editar

⁶ Aunque son muchos los elementos a tener en cuenta en este sentido, basta recordar la influyente lectura de *Geschichte und Klassenbewußtsein* y el viaje a Moscú para reconocer este momento de transición a mediados de los años veinte.

⁷ Como demuestra WEIGEL, la lectura de Kafka llevada a cabo por Benjamin abarca un amplio período que va de 1925 a 1935 y que corre paralelo a los escritos sobre el autor, desde 1927 a 1938 (cf. WEIGEL 2006: 546).

⁸ Como lo muestra la lista de libros elaborada por Benjamin, también habría leído entre mayo y junio de 1931, *Amerika, Das Schloss, Betrachtung* (en París entre octubre de 1933 y junio de 1934, según la entrada 1177 de la lista) y el libro de Hellmuth Kaiser *Franz Kafkas Inferno* (GS VII/1: 464). Luego, en París, entre 1933 y 1934 lee *Das Urteil* y *Die Verwandlung* (GS VII/1: 468). *Der Prozeß* aparece antes, con el número 1059 de la lista (GS VII/1: 459). También el manuscrito 967 constituye una prueba del estudio acabado de Kafka en cuanto, bajo el título “Bibliographie zu Kafka”, Benjamin enumera más de una veintena de análisis que le interesan en relación con el autor (GS II/3: 1247).

⁹ También afirma: “Das Werk von Kafka: die Erkrankung des gesunden Menschverstandes. Auch des Sprichworts” (GS II/3: 1193). Respecto a la noción de enfermedad de la tradición, cf. el análisis de HANSEN y su vínculo con la figura de poeta fracasado sobre la que volveremos más adelante (2000: 140s.).

un libro sobre “Kafka, Proust, etc.”, datan de 1928 (cf. WEIGEL 2006: 543) y muestran una coincidencia temporal con los inicios del proyecto sobre los pasajes.

Además de la íntima conexión con el problema de la tradición, la dedicación al estudio de Kafka en los años treinta constituye una excepción a la tendencia materialista presente en los ensayos de esa época. Esta tensión o ambivalencia puede interpretarse como un aporte disruptivo en el proyecto de los pasajes que tomaba forma por aquellos años. Aunque las nociones que aparecen en el proyecto son herederas de las reflexiones y conceptos utilizados en los análisis sobre el escritor checo, las referencias explícitas a Kafka en *Das Passagen-Werk* no son numerosas.¹⁰

En un esquema de análisis anterior al ensayo de 1934¹¹ (GS II/3: 1192), Benjamin interpreta la obra de Kafka como una contraposición dicotómica en la que se presentan dos mundos: el mundo primitivo y el de la ley escrita del judaísmo. El primero, previo a la escritura de la ley es, según Benjamin, el mundo de la culpa, etapa perdida en la que lo olvidado no constituye algo exclusivamente individual. A este *Sumpfwelt* se enfrenta en Kafka, no el mundo del presente moderno, sino el de la justicia, el del derecho que no se practica, el del judaísmo (íd.). Así, confrontados el momento histórico hetáirico y el de la ley judía, Benjamin construye en este esbozo una escisión que será superada luego en su ensayo de 1934.¹² Aquí, el tiempo presente no entra en relación, según Benjamin, con estas dos etapas humanas. En este intento de estudio de Kafka, la época contemporánea queda fuera de análisis, a diferencia de lo que será luego un elemento central para la construcción de la noción de experiencia en Kafka y su confrontación entre la experiencia mística y la moderna. La introducción del análisis de los fenómenos modernos en el marco del estudio de Kafka, que aparece en su ensayo de 1934, pero también en su crítica a la interpretación de Brod, da un giro a los planteos esbozados aquí con anterioridad. Lo que Benjamin establece en este caso es una relación que recupera reiteradas veces: la de la *halajá* y la *hagadá*. Tomada de

¹⁰ En las anotaciones tempranas existen referencias a *Der Prozeß* (GS V/2: 1010) y a imágenes asociadas a Kafka (GS V/2: 1018 y 1036).

¹¹ Aunque la fecha de este esquema no está definida, los editores consideran que no fue escrito con posterioridad a 1931.

¹² BENJAMIN afirma aquí: “Kafkas Romane spielen in einer Sumpfwelt. Diese Welt ist es, und nicht die unsrige, die Kafka in seinen Büchern mit der gesetzlichen des Judentums konfrontiert” (GS II/3: 1192).

Chaim Nachman Bialik, como lo muestra su correspondencia con Scholem,¹³ la distinción permite a Benjamin diferenciar la prescripción de la narración y de esta forma, establecer una correspondencia entre la transmisión de la tradición y su contenido. Lo que hace Kafka según Benjamin es darles palabra a las huellas del mundo primitivo que se encuentran en la *halajá* del mundo judaico: “Mit andern Worten: nur die Halacha enthält noch Spuren dieser fernsten Daseinsart der Menschheit. Kafkas Bücher enthalten die fehlende Hagada zu dieser Halacha” (íd.). Benjamin interpreta la culpa como esa existencia primitiva en el mundo de la ley que describe Kafka. Ésta posee un elemento existencial que le permite a BENJAMIN leer el castigo como enfrentamiento entre los dos mundos: “Dem hetärischen Natursein der Menschheit hält das Judentum die Strafe entgegen” (íd.). La lectura de Benjamin todavía no posee un elemento dialéctico que ayude a reconocer el mundo del mito como parte del presente. Contrapone lo primitivo y la culpa con la ley y la justicia de un derecho que no se practica. Es en la etapa de la ley en donde Benjamin interpreta la aparición de las huellas del pasado caído del hombre. Pero este pasado tiene el elemento propio de la acción, de una práctica que es enfrentada con la teoría del derecho que no se ejerce: frente a la culpa de la acción pecaminosa y mugrienta, el mundo de Kafka abre el espacio a una profecía, la profecía de la redención. El último párrafo de este análisis sostiene: “Die Gegenwart, unsere gewohnteste Umwelt, scheidet also für Kafka vollkommen aus. Sein ganzes Interesse gilt in Wirklichkeit dem Neuen, der Strafe, in deren Lichte freilich die Schuld schon zur ersten Stufe der Erlösung wird” (íd.). El mito se enfrenta con la justicia, con la ley de la palabra escrita, del derecho exento de praxis. Benjamin aún no alcanza a descubrir el elemento dialéctico en las narraciones del poeta checo que indicará en 1934. Allí entra en juego el universo del cuento maravilloso que identifica con las narraciones kafkianas: éstas son “Märchen für Dialektiker” (GS II/2: 415). Encuentra en este género una posible respuesta al mito,¹⁴ una forma de la narración que incorpora la razón y la astucia que interesan a Benjamin para su proyecto

¹³ Benjamin escribe a Scholem que necesita leer con cierta urgencia el artículo de Chaim Nachman Bialik “Hagadah und Halacha” por lo que le pide que se lo envíe en una carta escrita el 11 de agosto de 1934. Hace nuevamente referencia a este trabajo en otra carta de septiembre del mismo año (BENJAMIN/SCHOLEM 1980: 166 y 172).

¹⁴ En su ensayo sostiene: “Vernunft und List hat Finten in den Mythos eingelegt; seine Gewalten hören auf, unbezwinglich zu sein. Das Märchen ist die Überlieferung vom Siege über sie” (GS II/2: 415).

político de los pasajes. El ejemplo que toma es el del mito de Odiseo reformulado por Kafka en “Das Schweigen der Sirenen” (1917). Según Benjamin: “Odysseus steht ja an der Schwelle, die Mythos und Märchen trennt” (GS II/2: 415). Kafka posee la astucia de desarmar la estructura mítica al incorporar el elemento del cuento maravilloso; su narración renuncia al lugar que tenía en la tradición sobre la que se sostiene el mito. Es aquí la capacidad creativa de las palabras la que tiene preeminencia sobre la doctrina; el de Kafka fue, según Benjamin, un incomparable esfuerzo de traducir la poesía en enseñanza.¹⁵ La poesía que se pone en juego en este ensayo es, sin embargo, una poesía que traduce la experiencia, no solamente de un mundo trascendente, sino también inmanente. Por eso es que en este trabajo, a diferencia de lo que se observa en los primeros esbozos de análisis, se destaca la preocupación por la experiencia del presente de la Modernidad que encuentra en la obra de Kafka.

La interpretación de Kafka como fracasado, en la que Benjamin insiste, tiene su origen en la lectura del poeta como aquel que más se preocupó por la renuncia a la fabricación de imágenes (GS II/2: 428). Así, el rechazo de la imagen representativa divina de la tradición judía coincide con la desconfianza política que muestra Benjamin por la mediación política representativa.¹⁶ La mediación de la representación rechazada por Benjamin solamente es recuperada en una instancia particular que implica un análisis dialéctico y político. La imagen que Benjamin construye en oposición a la representativa es la imagen dialéctica que no sustituye algo sustantivo por su copia, sino que crea una realidad nueva a partir de la destrucción de lo pasado. En esta dirección se encamina su interés por la obra de Kafka: su mundo de imágenes no representa, sino crea una realidad que revela aquello que el olvido mantiene latente en las deformaciones del espacio y el tiempo.

En los trabajos de Kafka, Benjamin encuentra la mirada del que ve la catástrofe y el fracaso respecto de la Modernidad. Tanto en uno como en otro, la pregunta acerca de la tradición y sus posibilidades de transmisión adquiere un carácter central. De allí la

¹⁵ BENJAMIN afirma en 1934: “Gescheitert ist sein großartiger Versuch, die Dichtung in die Lehre zu überführen und als Parabel ihr die Haltbarkeit und die Unscheinbarkeit zurückzugeben, die im Angesicht der Vernunft ihm als die einzig geziemende erschienen ist” (GS II/2: 427s.).

¹⁶ En relación con la noción de “das Ausdrucklose” que aparece en el ensayo sobre *Wahlverwandtschaften* e implícitamente en muchos análisis benjaminianos, cf. MENNINGHAUS 1993.

importancia dada por Benjamin y Kafka a la mística judía, que permea los escritos de ambos. Así, por ejemplo, la noción de umbral destacada en la obra de Kafka adquiere un lugar significativo en *Das Passagen-Werk*, lo cual permite preguntarse por la influencia de la temática de la tradición y los análisis sobre Kafka en el contexto político del proyecto. No solo por el valor heurístico que esta noción presenta en relación con conceptos como los de transitoriedad, tarea o tradición, sino también debido a la atención que tanto Benjamin como Kafka le prestaron a la imagen misma de umbral.¹⁷ La imagen surge reiteradas veces en *Das Passagen-Werk*, donde aparece el término “*Schwellerenerfahrungen*”¹⁸ que adquiere un sentido propio en el marco de la crítica a la experiencia. Además, el estudio sobre las galerías de París contiene referencias a las entradas y los pasajes que implícitamente refieren a este espacio intermedio que antecede las puertas de acceso a una nueva dimensión.

Una de las claves para descubrir la problemática de la tradición que Benjamin recupera en la figura del escritor checo se encuentra en la carta enviada a Scholem en la que rechaza la lectura que Brod hace de Kafka. En esta carta del 12 de junio de 1938, Benjamin cita un pasaje del astrofísico Arthur S. Eddington en la que se analiza, con una humorada, la condición de umbral desde una perspectiva científica.¹⁹ Benjamin

¹⁷ Es también como parte de la embestida contra el libro de Brod sobre Kafka que BENJAMIN argumenta: “Infolge eines auffallenden Mangels an Takt, an Sinn für Schwellen und Distanzen fließen Feuilletonschablonen in einen Text ein...” (BENJAMIN/SCHOLEM, 1980: 267).

¹⁸ En *Das Passagen-Werk* IIa, 4 aparece asimismo el sustantivo compuesto *Schwellenzauber*, magia de los umbrales (GS V/1: 283). También en C3,5, Benjamin escribe: “Der despotische Schrecken der Klingel, der über der Wohnung waltet, hat seine Kraft ebenfalls aus dem Zauber der Schwelle” (GS V/1: 141). Cf. asimismo C 8,1 (GS V/1: 152) y S 9,4 (GS V/2: 694) en donde se hace referencia al umbral de la conciencia. La imagen del umbral sirve a Benjamin, como se aprecia en todos estos pasajes, como metáfora de pasaje tanto espacial como temporal y consciente. Ya en las primeras anotaciones connota un momento de detención, de espera, en la entrada a los pasajes: “Diese Tore sind auch Schwellen”, sostiene BENJAMIN (GS V/2: 1031). La imagen es reiterada en muchos otros trabajos: en *Berliner Kindheit* donde se habla de “die Schwelle zwischen Traum und Wirklichkeit” (GS VII: 423), aparece también en el ensayo sobre Proust (GS II/1: 320), en el de Kraus (GS II/1: 348, 349, 362), y en las anotaciones sobre Kafka (GS II/3: 1261), entre otros. Si bien no existe una unidad acabada del sentido de cada una de estas imágenes, todas ellas convergen en las ideas dialécticas de pasaje y detención.

¹⁹ Algunos pasajes del texto de Eddington citado por Benjamin resultan ilustrativos del planteo: “Ich stehe auf der Türschwelle, im Begriff, mein Zimmer zu betreten. Das ist ein kompliziertes Unternehmen. Erstens muß ich gegen die Atmosphäre ankämpfen, die mit einer Kampf von I Kilogramm auf jedes Quadratmeter meines Körpers drückt. Ferner muß ich auf einem Brett zu landen versuchen, das mit einer Geschwindigkeit von 30 Kilometer in der Sekunde um die Sonne fliegt; nur den Bruchteil einer Sekunde Verspätung, und das Brett ist bereits meilenweit entfernt. [...] Wahrlich, es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe denn daß ein Physiker eine Türschwelle überschreite. Handle es sich um ein Scheunentor oder einen Kirchturm, vielleicht wäre es weiser, er fände sich damit ab, nur ein gewöhnlicher Mensch zu sein, und ginge einfach hindurch, anstatt zu warten, bis alle Schwierigkeiten

encuentra en el cinismo del análisis del científico el mismo gesto kafkiano respecto de la realidad. La experiencia de pasaje cotidiano que todo umbral pone a prueba es presentada como una aporía tanto desde la literatura como desde la ciencia. Pero esa aporía en Kafka es resultado de la introducción de la experiencia mística, de la experiencia de la tradición en el contexto de las experiencias modernas. Así, escribe Benjamin: “Kafka lebt in einer komplementären Welt” (BENJAMIN/SCHOLEM 1980: 271). Esa complementariedad a la que se refiere es precisamente el factor aportado por la tradición (í.d.). En esta instancia, Benjamin encuentra un caso único en la literatura de Kafka en lo relativo a la tradición y a la concepción de experiencia por dicha tradición implicada:

Es ist das eigentlich und im präzisen Sinne *Tolle* an Kafka, daß diese allerjüngste Erfahrungswelt ihm gerade durch die mystische Tradition zugetragen wurde. Das ist natürlich nicht ohne verheerende Vorgänge (auf die ich sogleich komme), innerhalb dieser Tradition möglich gewesen (í.d.).

Lo que le interesa a Benjamin de la literatura de Kafka es la peculiaridad con que la tradición es despojada del contenido doctrinario para establecer una nueva forma de experiencia que, de manera aporética, enfrenta la realidad de la experiencia del mundo actual. Así como la ciencia, en su formulación analítica de lo real, descompone los elementos de la experiencia hasta poner en jaque la más mínima posibilidad de acción cotidiana, también la tradición, desprovista de su contenido doctrinario, se muestra como una herramienta de revelamiento de las complejidades de la experiencia moderna.²⁰ Benjamin afirma la ruptura de la constelación tradición-narración-verdad sobre la que la obra de Kafka se sostiene, e identifica la verdad épica, a la que se refiere en “Der Erzähler” con la verdad hagádica. Es entonces el concepto mismo de sabiduría lo que se encuentra en la base de su análisis: “Damit ist die Weisheit, als ein Traditionsgut gekennzeichnet; sie ist die Wahrheit in ihrer hagadischen Konsistenz” (ibíd.: 272). El saber de la tradición entra en crisis con el proceso de secularización; el contenido del saber de la ciencia muestra la misma forma experiencial que la tradición vaciada de contenido doctrinario. Es decir, Benjamin muestra que en el mundo kafkiano

sich gelöst haben, die mit einem wissenschaftlich einwandfreien Eintritt verbunden sind” (BENJAMIN/SCHOLEM 1980: 270s.).

²⁰ De allí que Benjamin presente la obra kafkiana como una decadencia o proceso de enfermedad de la tradición. Cf. supra, nota 9.

tanto la ciencia como la tradición, en su forma no sustantiva, ponen en juego una dimensión de la verdad que se sostiene en su transmisibilidad. Esa transmisibilidad del saber cuyo contenido empírico-matemático de la ciencia moderna, o religioso-doctrinario de la tradición, se percibe en el instante de la acción consciente, puede poner en peligro la capacidad de praxis en la realidad moderna, al amenazar con descomponer la experiencia en instantes vividos sin continuidad.

El saber analítico de la ciencia, como la doctrina de la verdad a la que la literatura de Kafka se enfrenta, interrumpen la transmisibilidad de la verdad en la realidad secularizada de la Modernidad. Se trata entonces de transmitir un infinito (de conocimiento para la ciencia, de vacío para la tradición). Kafka representa en su *hagadá* que el infinito del saber al que aspira la ciencia moderna posee un sinsentido equiparable con el vacío de la ausencia de la doctrina.

Una respuesta a este vacío se encuentra en hacer de lo transitorio, que ya no es subsumido en el relato de la verdad, una forma en sí misma. Los “cuentos de hadas para dialécticos” de la literatura de Kafka poseen esa fórmula que interesa a Benjamin. También distintas imágenes, como la del umbral, representan esta transitoriedad. La imagen del umbral, como metáfora del instante de pasaje, está presente en Kafka: su literatura y sus diarios muestran la importancia dada por el narrador checo a esta imagen. Según LÖWY, “varios pasajes del *Diario* sugieren que, para Kafka, el hecho de cruzar un umbral o el acto de ‘forzar la puerta’ era una especie de alegoría de la autoafirmación del individuo y de su libertad” (LÖWY 2007: 100). Los análisis llevan de esta manera a concebir la interpretación benjaminiana de Kafka en el contexto de una construcción teórica política, en la que el concepto de tradición es estudiado desde el punto de vista de la experiencia del presente.

3 El concepto de tradición en el marco de una teoría política

En las primeras anotaciones para *Das Passagen-Werk*, Benjamin escribe: “Was wäre das 19te Jahrhundert uns, wenn Tradition uns mit ihm verbände?” (GS V/2: 998). La pregunta es consecuencia de una afirmación relevante para la construcción de una teoría

política en el siglo XX: “Kräfte der Ruhe (der Tradition) die aus dem 19ten Jahrhundert hinüberwirken. Verstellte historische Traditionskräfte” (íd.). Benjamin se plantea el problema de la tradición como un problema político; lo imprescindible es dar cuenta de la herencia recibida: “Rechenschaft vom unmittelbar überkommenen Erbe zu geben, ist wichtig” (íd.). Para dicha construcción es tarea de la crítica materialista la revisión de los valores e ideas transmitidas y conformadas en una unidad que es la que constituye la tradición.

Con este propósito, Benjamin destaca al respecto, desde la perspectiva del materialismo histórico, la existencia de dos tradiciones con características distintas. La tradición de la clase dominante está situada en oposición a la de los oprimidos ya que para la primera, la idea que la rige es la de discontinuidad, mientras que para la segunda es la idea de continuidad la que regula su tradición (GS V/1: 459s.). Esta continuidad está dada por la velocidad que diferencia a una y otra clase: el proletariado vive más lentamente que la burguesía (ibíd.: 460). El envejecimiento de las ideas de los oprimidos llega más tarde que el de las ideas de la burguesía; la ideología de ésta se manifiesta con las características propias de la moda, en la que lo viejo aparece como lo nuevo de manera velada.

De esta forma, el problema de la tradición es un problema político para el materialismo histórico, ya que constituye la base ideológica que construye la conciencia histórica de clase. Un fragmento de *Das Passagen-Werk* conserva el núcleo de la crítica a la tradición de BENJAMIN:

In der Idee der ewigen Wiederkehr überschlägt der Historismus des 19ten Jahrhunderts sich selbst. Ihr zufolge wird jede Überlieferung, auch die jüngste, zu der von etwas, was sich schon in der unvordenklichen Nacht der Zeiten abgespielt hat. Die Tradition nimmt damit den Charakter einer Phantasmagorie an, in der die Urgeschichte in modernster Ausstaffierung über die Bretter geht (GS V/1: 174).

El hecho de que la tradición haya perdido su vínculo con lo sagrado la expone a esta secularización fantasmagórica: sólo se aleja para volver en el mito de la razón y en la ausencia existencial de sentido. La narración de la historia de la tradición, que cimentaba su discurso a través de la experiencia, es ahora una forma vacía que permite la construcción ideológica de un pasado continuo, homogéneo y progresivo.

Tal como aparece en una anotación de *Das Passagen-Werk* (GS V/1: 595s.), los fundamentos de la doctrina del materialismo histórico se sustentan, entre otros elementos, en la crítica al progreso en la historia así como en la experiencia, el sano sentido común (*gesunder Menschenverstand*), la dialéctica y la presencia de espíritu (*Geistesgegenwart*). Estos fundamentos para la construcción crítica de un modelo de materialismo histórico alternativo al mecanicista socavan la concepción de tradición heredada para poner al descubierto su estructura operativa ideológica. El eje temporal en el que Benjamin basa su crítica a la tradición es el presente: lo transmitido por la tradición pierde, en el modelo del proyecto de los pasajes, su preeminencia sobre el presente. En otras palabras, lo histórico abre paso a lo político. Benjamin escribe:

[Denn] das destruktive Moment in der materialistischen Geschichtsschreibung ist als Reaktion auf eine Gefahrenkonstellation zu begreifen, die sowohl dem Überlieferten wie dem Empfänger der Überlieferung droht. Dieser Gefahrenkonstellation tritt die materialistische Geschichtsdarstellung entgegen; in ihr besteht ihre Aktualität, an ihr hat sie ihre Geistesgegenwart zu bewähren (GS V/1: 594s.).

El escape del ámbito del pensamiento del que habla aquí Benjamin (íd.) remite a la noción de *Geistesgegenwart*, ese estado de la conciencia y del cuerpo²¹ que resiste la tendencia interpretativa dominante del pasado en la que el presente no posee actualidad; una forma de enfrentamiento que lleva a la acción. La constelación de peligros a la que se refiere debe ser neutralizada por medio de la discontinuidad: “Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen” (GS V/1: 587). De este modo, la continuidad de la transmisión propia de la tradición de los oprimidos debe ser interrumpida y reformulada a partir de una nueva forma intermitente que haga presente el pasado desde una perspectiva disruptiva de las interpretaciones heredadas. La apelación a lo eterno de la tradición se presenta entonces interrumpida en su linealidad para mostrar su transitoriedad y contingencia. Ese es un aspecto de la actualización del pasado que el proyecto sobre los pasajes se propone. En una carta a Hofmannsthal del 8 de febrero de 1928, BENJAMIN, haciendo referencia a *Einbahnstraße* lo explica:

²¹ La especial relación con lo corporal que esta noción implica se muestra con evidencia en un fragmento de *Einbahnstraße* titulado “Madame Ariane zweiter Hof links”, cf. GS IV/1: 141s.

Gerade in seinen exzentrischen Elementen ist das Buch wenn nicht Trophäe so doch Dokument eines inneren Kampfes, von dem der Gegenstand sich in die Worte fassen ließe: Die Aktualität als den Revers des Ewigen in der Geschichte zu erfassen und von dieser verdeckten Seite der Medaille den Abdruck zu nehmen. Im übrigen ist das Buch in vielem Paris verpflichtet, der erste Versuch meiner Auseinandersetzung mit dieser Stadt. Ich setze ihn in einer zweiten Arbeit fort, die "Pariser Passagen" heißt (GS V/2: 1083).

Lo que Benjamin aborda como el problema de la tradición no es entonces más que la transmisión de la interpretación mitificada del pasado que se presenta en el proceso de secularización, escondida en una matriz científica de la historia. Las sociedades tradicionales construían en sus narraciones una apariencia del mundo en que la experiencia de lo humano tenía lugar en sus muchas dimensiones. Al secularizarse la concepción del pasado, la narración historiográfica cae en manos de la eternidad de la ciencia dominante, que construye la interpretación del pasado como herencia legitimadora de las injusticias del presente. De allí que esta tradición sea interpretada como catástrofe: la ruina de la humanidad termina siendo justificada en una narración del pasado que domina el presente.

Ya en su libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin se plantea el problema de la separación entre hombres y cosas. Ese "salvar a los fenómenos" al que refiere allí será retomado en el contexto del análisis de los pasajes desde una perspectiva política: el eje alrededor del cual centra sus reflexiones no es ya una forma literaria, sino un producto histórico, la mercancía. Benjamin escribe:

Wovor werden die Phänomene gerettet? Nicht nur, und nicht sowohl vor dem Verruf und der Mißachtung in die sie geraten sind als vor der Katastrophe wie eine bestimmte Art ihrer Überlieferung, ihre 'Würdigung als Erbe' sie sehr oft darstellt. – Sie werden durch die Aufweisung des Sprungs in ihnen gettet. – Es gibt eine Überlieferung, die Katastrophe ist (GS V/1: 591).

El problema entonces se concentra en la ruptura de la tradición, que debe recomponerse desde una perspectiva de la discontinuidad. La exposición de lo humano en el marco de la desacralización histórica implica la caída en la mitificación encubierta:

Das urgeschichtliche Moment im Vergangenen wird – auch dies Folge und Bedingung der Technik zugleich – nicht mehr, wie einst – durch die Tradition der Kirche und Familie verdeckt. Der alte prähistorische Schauer unwittert schon die Umwelt unserer Eltern, weil wir durch Tradition nicht mehr an sie gebunden sind (GS V/1: 576).

Benjamin analiza las consecuencias de esta determinación de la técnica que crea, mediante la descomposición de las formas antiguas, nuevas maneras perceptivas que convierten a su vez a lo antiguo en prehistórico. La historia comienza una y otra vez a escribirse de cero y el mito renace y se fortalece en la atmósfera secularizada de la Modernidad capitalista. De esta forma, la continuidad mítica de la tradición secularizada se presenta como linealidad temporal homogénea y logra encubrir las fisuras revolucionarias con el discurso del homenaje al pasado. Benjamin escribe en *Das Passagen-Werk*:

Die Würdigung oder Apologie ist bestrebt, die revolutionären Momente des Geschichtsverlaufes zu überdecken. Ihr liegt die Herstellung einer Kontinuität am Herzen. Sie legt nur auf diejenigen Elemente des Werkes wert, die schon in seine Nachwirkung eingegangen sind. Ihr entgehen die Stellen, an denen die Überlieferung abbricht und damit ihre Schroffen und Zacken, die dem einen Halt bieten, der über sie hinausgelangen will (GS V/1: 592).

Una continuidad de la discontinuidad es la fórmula de la dialéctica de la nueva tradición que Benjamin se plantea como alternativa a la falsificación historiográfica dominante. Pero las formas de lo nuevo se vuelven fantasmagoría en cuanto intentan una renovación sin un quiebre. Por ello, Benjamin concibe lo nuevo desde las formas de la tradición misma: su filosofía es una construcción política materialista desde una matriz de la tradición místico-religiosa, esta matriz aporta la transmisibilidad y comunicabilidad necesarias.²² Por tal motivo se propone el desprendimiento dialéctico entre sensación y tradición: “Bis ins letzte aus dem Bild der Geschichte ‘Entwicklung’ herauszutreiben und das Werden durch dialektische Zerreiung in Sensation und Tradition als eine Konstellation im Sein darzustellen, ist auch die Tendenz dieser Arbeit” (GS V/2: 1013s.). De allí que el estudio de la experiencia sea central e inseparable del análisis de la tradición para la redención de la imagen de la historia construida por la historiografía burguesa. La necesidad de separar tradición de sensación radica en el acto mismo de depurar lo ideológico del punto nodal en el que Benjamin se centra para fundar la posibilidad transformadora y construir una tradición alternativa: el sentir humano mismo.

²² John MCCOLE ha desarrollado esta interpretación en profundidad en su estudio de 1993. Su explicación del concepto de tradición en Benjamin es clara al respecto: “Lo que él quería decir con ‘tradición’ era más la coherencia, comunicabilidad y por lo tanto la *transmisibilidad* de la experiencia que un canon particular de textos o valores” (1993: 2, la trad. es mía).

En este marco, la experiencia como continuidad es la herramienta que pone en juego una alternativa a la tradición desde las estructuras mismas de la tradición. La *Erfahrung* benjaminiana debía responder en un plano subjetivo a la construcción de la imagen dialéctica en el plano del discurso objetivo del materialismo histórico. En las reflexiones sobre el concepto de la historia, se hace explícita la preocupación de Benjamin por deslindar a la política de la tradición (GS I/2: 698). Es en la persistencia en la representación de la historia de la tradición burguesa donde Benjamin encuentra las causas de la derrota de la política frente al fascismo. La discursividad lineal de la política llevó a los dirigentes a confiar en tres elementos de la tradición burguesa que terminarían por hacer fácil el ascenso del fascismo, estos son: la creencia en el progreso, la confianza en la base de masas y el servilismo al aparato institucional (GS I/2: 698). Los valores transmitidos por la tradición muestran aquí su carácter político y su capacidad de guiar la acción. La transmisión está dada entonces por medio de la narración del pasado; de allí que Benjamin proponga como forma de la tradición materialista la sustitución de la narración por la imagen.²³ Y aquí se hace evidente el interés en experimentos narrativos como los de Kafka, en cuyo caso la ruptura del contenido de la doctrina se da junto a una reconstrucción sobre fragmentos discontinuos de las estructuras narrativas de la tradición.

Que Benjamin se plantea el problema de la tradición como una tarea histórico-política se percibe en los textos preparatorios para sus reflexiones sobre el concepto de historia. Allí escribe: “Aufgabe der Geschichte ist, der Tradition der Unterdrückten habhaft zu werden” (GS I/3: 1236), definiendo su historia como discontinuidad (íd.).²⁴ Entra en juego entonces la dialéctica del detenimiento como *shock* de imágenes, se trata de comprender la historia desde una tradición crítica y por lo tanto política. En una nota aislada escrita hacia 1939 Benjamin define la historia de la siguiente manera: “Geschichte ist Chock zwischen Tradition und der politischen Organisation” (GS VI: 98). La noción de historia materialista aquí definida en términos de tradición y organización política implica la confrontación dialéctica de imágenes que producen un

²³ Como segundo aspecto de la doctrina elemental del materialismo histórico propone: “Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten” (GS V/1: 596).

²⁴ El texto sostiene: “Die Geschichte der Unterdrückten ist ein Diskontinuum” (GS I/3: 1236). Sin embargo, como ya se ha mencionado, para la visión del materialismo dialéctico, su tradición se encuentra regulada por la idea de continuidad, cf., V/1: 459s.

shock. Se trata de la imagen dialéctica que Benjamin delinea en esa misma época. Según esta interpretación, la historia se halla así en una doble tensión dialéctica: entre los polos de la tradición y la organización política y los de la continuidad y la discontinuidad. La organización política burguesa se sostiene en una concepción de la historia como continuidad legitimada por la tradición. Mantiene así su fuerza en cuanto forma, pero la pone en *shock* mediante la introducción de la concepción discontinua del tiempo histórico. Es precisamente el olvido absoluto de la tradición del pasado de los oprimidos lo que constituyó para Benjamin la traición de la socialdemocracia a la organización política progresista que se proponía. Por tal motivo, sostiene Benjamin que la lectura del materialismo dialéctico se dirige a la recuperación de una tradición continua de los oprimidos. La tradición del proletariado no debe ser subordinada a las reivindicaciones utópicas futuras, sino elaborada en las reivindicaciones utópicas pasadas que la constituyen como tradición. BENJAMIN escribe:

Beim Proletariat entsprach dem Bewußtsein des neuen Einsatzes keine historische Korrespondenz. Es fand keine Erinnerung statt. [...] Es ist die Tradition der Unterdrückten, in der die Arbeiterklasse als die letzte geknechtete, als die rächende und als die befreiende Klasse auftritt. Von diesem [sic] Bewußtsein ist von der Sozialdemokratie von Anfang an preisgegeben worden. Sie spielte der Arbeiterschaft die Rolle der Erlöserin kommender Generation zu. Sie durchschnitt damit die Sehne ihrer Kraft (GS I/3: 1236s.).

La fuerza del pasado de la tradición no debe ser entonces subsumida en la linealidad progresiva de un futuro que constituya esta fuerza en un ideal vacío. La crítica de Benjamin a la socialdemocracia es aquí muy cercana a la de Sorel, a quien Benjamin había leído con interés. La “utopía” rechazada por el pensador francés era la ideología propia del parlamentarismo intelectualista que había traicionado los ideales radicales revolucionarios.²⁵ Pero a diferencia de Sorel, quien también contrapone la imagen a la representación como camino alternativo a la traición socialdemócrata, Benjamin encuentra una respuesta válida en la construcción de una conciencia a través de la noción de experiencia. Lo vital, que en Sorel posee una centralidad determinante en la evaluación de la teoría política, en Benjamin se muestra mediado por elementos

²⁵ Para un análisis de las influencias de Sorel en Benjamin, cf. KAMBAS, 1992.

marxistas incorporados a través de distintas lecturas que modifican su pensamiento a partir de mediados de los años veinte.²⁶

La estructura de la tradición en tensión con la organización política implica una nueva concepción de la historia que no se inmovilice en la continuidad lineal de los hechos, ni se presente como ruptura discontinua arbitraria. El elemento contra el que Benjamin lucha, lo mítico, encuentra un lugar y un tiempo privilegiados en la tradición:

Was heißt das anderes als daß die Topographie der Aufriß dieses, wie jedes, mythischen Traditionsraums ist, ja der Schlüssel derselben werden kann, wie sie es dem Pausanias für Griechenland wurde, wie die Geschichte und Lage der pariser Passagen für dies Jahrhundert Unterwelt, in das Paris versank, es werden soll (GS V/1: 134).

El desafío del giro dialéctico, del giro político de la historiografía es encontrar la forma de una tradición de los oprimidos que no reproduzca la estructura mítica propia de la narración de la historia burguesa. Benjamin interpreta la narrativa de Kafka como una crisis de los contenidos doctrinarios de la tradición en el marco de las experiencias modernas y, como parte de estas experiencias, Kafka pone en juego una concepción de lo humano que Benjamin recuperará tardíamente desde la lectura de Gaston Bachelard.

4. La humanidad kafkiana: entre el surrealismo y el expresionismo

La importancia de Kafka en relación con las formulaciones políticas de los últimos años se evidencia también en las reflexiones en torno a la noción de humanidad. Así como Benjamin, en el contexto de análisis político del concepto de historia, piensa una definición de la imagen dialéctica fundada en la concepción de “humanidad redimida”,²⁷ la lectura del narrador checo le aporta una visión instructiva para la crítica de dicho concepto. En efecto, en una fecha tardía de su biografía, entre los borradores y notas

²⁶ Las lecturas de Benjamin son, sin embargo, poco sistemáticas y fragmentarias. En este sentido, José SAZBÓN escribió que, a diferencia de “las empresas de reconstrucción del marxismo”, como las de Lukács o Korsch, Benjamin “se limitó a interpolar la letra marxiana en el tejido conceptual de su propia teoría” (2002: 157). También BUCK-MORSS retomó la lectura benjaminiana de Marx y señaló que el *exposé* de 1935 de *Das Passagen-Werk* resultó “una contribución original a la teoría marxista” (2001: 144).

²⁷ En las anotaciones para el estudio del concepto de historia escribe: “Das dialektische Bild ist zu definieren als die unwillkürliche Erinnerung der erlösten Menschheit” (GS I/3: 1233).

para una reelaboración del ensayo sobre Kafka, Benjamin apunta una clave para la comprensión de la humanidad kafkiana. Esta es quizás una de las últimas interpretaciones que hace Benjamin de Kafka. Sostiene allí que se debe tener en cuenta la comparación llevada a cabo por Gaston Bachelard en su *Lautréamont* de 1939 (GS II/3: 1264). Kafka aparece en este caso como contracara del poeta de los *Cantos de Maldoror*: lo que en éste es una “aceleración vital” y un frenesí y felicidad de la metamorfosis, en Kafka es una “pereza orgánica”, una “catatonía progresiva” (BACHELARD 1985: 15ss.). Su metamorfosis es siempre una desgracia, un envejecimiento. BACHELARD escribe en los párrafos copiados por Benjamin:

A nuestro parecer, Kafka sufre un complejo de Lautréamont negativo, nocturno, negro. Y lo que tal vez prueba el interés de nuestras investigaciones sobre la velocidad poética y sobre la riqueza temporal es que la metamorfosis de Kafka aparece claramente como una disminución de la vida y de las acciones (ibíd.: 16).

Esta referencia al análisis de Bachelard es relevante por distintos motivos: por un lado, porque temporalmente indica que el interés en Kafka se extiende hasta el contexto último de producción de Benjamin; además señala una dirección interpretativa que pone en evidencia esa lectura de Kafka como particular intersección de surrealismo y expresionismo.²⁸ Por último, aunque quizás como punto más importante, Kafka es recuperado en una lectura que pone énfasis en la animalidad kafkiana. Según esta interpretación, Kafka poetiza la animalidad humana, en él “el ser es captado así en su extrema miseria” (ibíd.: 18). La comparación con Lautréamont se dirige a subrayar ese empobrecimiento de las formas en el que “las ganas-de-vivir se agotan” (ibíd.: 20). Benjamin lo había leído como la poética de un fracasado en relación con su vínculo con la tradición, pero en esta última interpretación, recupera el descubrimiento de esa animalidad latente que constituye una “experiencia biológica profunda” en la que el psiquismo se coagula y la acción se lentifica (ibíd.: 17). Kafka pone en juego un aspecto de lo onírico que debe ser ganado como fuerza revolucionaria: “Kafka vive en un tiempo que muere” (ibíd.: 16), escribe Bachelard. Ese tiempo de lo biológico que

²⁸ En los apuntes a partir de septiembre de 1934, para la revisión de su ensayo sobre Kafka, BENJAMIN escribe: “Schematisch gesprochen stellt Kafkas Werk eines der sehr wenigen Verbindungsglieder zwischen Expressionismus und Surrealismus dar” (GS II/3: 1256). La confrontación con la lectura de Bachelard pone en evidencia también la peculiar intersección del pensamiento alemán con el francés, característica del trabajo interpretativo benjaminiano.

muere, esa desaceleración de las funciones animales, debe ser analizado desde una perspectiva del presente; hay allí, en esa visión kafkiana de lo humano, una dimensión política que interesa a Benjamin.

La clave dialéctica de la tensión entre la mística y la política puede leerse entonces en este apunte escrito entre 1939 y 1940. Las transformaciones de lo biológico, que son, como sostiene Bachelard, uno de los polos del sueño, se presentan en la obra de Kafka como vida debilitada. ¿Será quizás esta una advertencia para Benjamin? ¿Será una advertencia que pone en evidencia el enfrentamiento de la vida con la muerte como fatalismo y que políticamente se traduce en ese peligro que en otro ensayo Benjamin llamó “melancolía de izquierda”? También allí, en la reseña de 1931 sobre Kästner, sostiene Benjamin que, bajo las condiciones actuales, lo bestial es en verdad la contracara de lo que se denomina “humanidad” (GS III: 283). Algunos años más tarde, en 1938, Benjamin le escribe a Scholem:

Das Kurze und Lange von der Sache ist, daß offenbar an nichts Geringeres als an die Kräfte dieser Tradition appelliert werden mußte, sollte ein Einzelner (der Franz Kafka hieß) mit *der* Wirklichkeit konfrontiert werden, die sich als die unsrige theoretisch z. B. in der modernen Physik, praktisch in der Kriegstechnik projiziert. Ich will sagen, daß diese Wirklichkeit für den *Einzelnen* kaum mehr erfahrbar, und daß Kafkas vielfach so heitere und von Engeln durchwirkte Welt das genaue Komplement seiner Epoche ist, die sich anschickt, die Bewohner dieses Planeten in erheblichen Massen abzuschaffen. Die Erfahrung, die der des Privatmanns Kafka entspricht, dürfte von großen Massen wohl erst gelegentlich dieser ihrer Abschaffung zu erwarten sein (BENJAMIN/SCHOLEM 1980: 271).

Con la interpretación que Benjamin recupera de Bachelard, se resignifica aquel contenido perdido de la narración correspondiente a la doctrina, que Benjamin tempranamente encontraba ya en Kafka. Lo corporal como función natural del hombre adquiere un sentido político al mostrarse como correlato del presente. Aparece por otra parte aquí la direccionalidad política de la interpretación que posee influencias de los intercambios con Brecht.²⁹

²⁹ Wizisla detalla los pormenores de las discusiones e intercambios de Benjamin y Brecht respecto a Kafka y señala acertadamente que, aunque Brecht criticó e incluso se molestó por algunos elementos del artículo de 1934, lo que éste se negaba a reconocer es que “el procedimiento de Benjamin no difería tanto del suyo: también trabajaba en la puesta al descubierto de las estructuras sociales sin el gesto radical-pragmático del poeta” (2007: 267s.).

Comprender a Kafka como un Lautréamont negativo es entender su obra como un trabajo radiográfico de lo vital en el que lo que se percibe es una animalidad o una humanidad debilitada. Aquello que el surrealismo había sabido descubrir y que Benjamin reivindicaba en su ensayo de 1929, la fuerza de la embriaguez (*Rausch*) como capacidad transformadora, aparece en Kafka con un matiz oscuro, bajo, una metamorfosis en la que el cuerpo se expone como cuerpo disminuido y olvidado. El animal del hombre kafkiano se muestra a la sombra de una tradición que somete, pero su falta de vida y de acción actúa como revelación: ilumina el sentido de lo humano que Benjamin intenta resignificar en sus últimos años y que posee centralidad en su proyecto teórico político.³⁰ En sus distorsiones, en su olvido, la humanidad en Kafka vive en un tiempo que muere y con ello su animalidad muestra la presencia y latencia de lo vital, en cuyas imágenes transitorias y nuevas la contingencia de la existencia también engendra imágenes revolucionarias.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* (ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser), 7 tomos. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1972-1989. (= GS).
- _____/SCHOLEM, Gershom. *Briefwechsel* (ed. G. Scholem). Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1980.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid, Visor, 2001.
- HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History. Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. Berkeley y Los Angeles, University of Chicago Press, 2000.
- KAMBAS, Chryssoula. "Walter Benjamin liest Georges Sorel: *Réflexions sur la violence*". In: Opitz, M./Wizisla, E. (eds.), "*Aber ein Sturm weht vom Paradiese her*". Leipzig, Reclam 1992, 250-270.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka soñador insumiso*. México, Taurus, 2007.
- MCCOLE, John. *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*. Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1993.
- MENNINGHAUS, Winfried. "Lo inexpresivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin". In: Massuh, Gabriela y Fehrmann, Silvia (eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza / Goethe-Institut Buenos Aires, 1993, 37-56.
- SAZBÓN, José. "Historia y paradigmas en Marx y Benjamin". In: *Historia y representación*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, 56-178.

³⁰ Este interés en el concepto de lo humano se desarrolla también en su ensayo sobre Karl Kraus de 1931, en donde recupera las reflexiones del joven Marx (GS II/1: 334-367).

- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires, Debolsillo, 2008.
- WEIDNER, Daniel. “Das Überstürzen der Tradition. Das Problem der Lehre in den Debatten zwischen Benjamin und Scholem”. In: *Trajekte* N° 13 (S. Weigel ed.), (septiembre 2006), 36-38.
- WEIGEL, Sigrid. “Zu Franz Kafka”. In: LIDNER, Burkhardt (ed.), *Benjamin Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart, Metzler, 2006, 543-556.
- WIZISLA, Erdmut. *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

Recebido em 07/08/15

Aceito em 11/09/2015

Witz/Blitz: fagulhas de luz na arte romântica segundo Walter Benjamin

[*Witz/Blitz*. Sparks of light in Romantic art according Walter Benjamin]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-883718262245>

Elisa Ramalho Ortigão¹

Abstract: The concept of *Witz*, as it appears in fragments by Friedrich Schlegel, published between 1798 and 1800, is connected to the aesthetic understanding and was revisited by Walter Benjamin in *The Concept of Art Criticism in German Romanticism*. *Witz* is part of the romantic "philosophical terminology", a moment in a critical reflection on a work of art in which sudden knowledge is given. In the work of art, *Witz* operates an illumination of different levels: semantically, it appears as a figure of style of suddenness, or as parabasis, the break that self-explains the work. *Witz*, etymologically, would be a corruption of "wissen" (to know), represented by the metaphor of light. The original term *Witz* maintains a sound similarity to *Blitz* (lightning), as the knowledge that emerges into consciousness suddenly, like the lightning, a sudden illumination of the scene. *Witz / Bliz* are in a conceptual pair, i.e., the sound of the terms allows visual and phonetic exchanges that meet the semantic possibilities, making it a pair of opposites.

Keywords: Friedrich Schlegel, Walter Benjamin, *Witz*, German Romanticism

Resumo: O conceito de *Witz*, como aparece nos fragmentos de Friedrich Schlegel, publicados entre 1798 e 1800, está ligado ao entendimento estético e foi recuperado por Walter Benjamin em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. O *Witz* faz parte da "terminologia filosófica" romântica, é um instante na reflexão crítica sobre uma obra de arte onde se dá o conhecimento súbito. O *Witz* opera na obra uma iluminação de diferentes níveis: semanticamente, aparece na obra como as figuras de estilo da subitaneidade, ou como parabase, a ruptura que autoexplica a obra. *Witz*, etimologicamente, seria uma corruptela de *wissen* (saber), e representado pela metáfora da luz. O termo original *Witz* mantém uma relação sonora com *Blitz* (relâmpago), é o saber que emerge à consciência subitamente, como um relâmpago, uma iluminação súbita da cena. *Witz/Bliz* constituem-se em um par conceitual, ou seja, a sonoridade dos termos permite um permuta visual e fonética que vem ao encontro das possibilidades semânticas, compondo um par de opostos.

Palavras-chave: Friedrich Schlegel, Walter Benjamin, *Witz*, Romantismo Alemão

¹ Universidade Federal do Espírito Santo, Departamento de Artes Visuais, Av. Mal. Mascarenhas de Moraes 607/1106, 29010-330, Vitória, ES, Brasil. Email: elisaortigao@gmail.com
Este artigo apresenta as conclusões parciais de minha tese de doutorado intitulada *Iluminações Profanas. Transformações do Witz romântico em iluminação profana surrealista por Walter Benjamin*, defendida no Programa de Pós Graduação em Letras-Literaturas na Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2014.

Nos anos contemporâneos à Revolução Francesa, na cidade alemã de Jena, o pensamento filosófico, artístico e místico se torna o centro de reflexão de um grupo de jovens autores que modificaram o conceito de arte, lançando as sementes que floresceriam somente no século XX com as vanguardas. Entre esses jovens estão Fichte, os irmãos Schlegel e Novalis, que se reuniram em Jena no breve período entre os anos 1798 a 1800, e tiveram como principal veículo de divulgação de suas ideias as revistas: *Lyceum*, de 1797, *Athenäum*, publicada entre 1797 e 1798, e *Ideen* publicada em 1800. Ainda que convivessem por um curto espaço de tempo, os experimentos estéticos iniciados por Schlegel e seu grupo de amigos modificaram o conceito de arte.

Em sua obra de 1919, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Walter BENJAMIN se debruça sobre a filosofia desse grupo, estudando a definição que seus autores, principalmente Friedrich Schlegel e Novalis, conferem a determinados termos. Os românticos apropriaram-se do sentido comum de determinadas palavras, tornando-as conceitos estéticos, tais como forma, ironia, reflexão e *Witz*². *Witz* é definido na obra benjaminiana como o momento no qual a arte entra em contato com a forma abstrata, aquilo que Benjamin denomina de ideal das formas artísticas. Em outras palavras, *Witz* é o momento do encontro da arte singular com a ideia de arte. BENJAMIN afirma que o *Witz* engloba todos os sistemas de arte:

No fundo esta teoria [do *Witz*] não é outra coisa que a teoria mística. Esta constitui a tentativa de chamar o sistema pelo nome, isto é, compreendê-lo de tal modo em um conceito místico individual que os contextos sistemáticos sejam incluídos nele. (BENJAMIN 2002: 54)

Benjamin concebe a arte como um sistema do qual *Witz* seria indissociável. O termo *Witz* é, então, um elemento fundamental para a compreensão da crítica de arte romântica. E é na tentativa de abordá-lo em suas diversas manifestações que iremos, em seguida, buscar uma definição para o *Witz* romântico, entendendo sua função dentro do sistema de pensamento de Friedrich Schlegel, e a leitura que Walter Benjamin faz desse conceito.

² Sobre as categorias estéticas românticas ver SUSUKI (1998).

1 A reflexão romântica de Friedrich Schlegel

O conceito de reflexão se refere ao modo de pensar romântico. A reflexão romântica, conforme BENJAMIN apresenta em *O conceito de crítica de arte* (2002), é uma modificação do conceito de reflexão de Fichte. Na reflexão fichteniana, o Eu se coloca, através da imaginação, a um não-Eu, que retorna a si, e amplia a sua autoconsciência em direção ao Eu Absoluto: “No terreno prático, a imaginação prossegue ao infinito, até a ideia pura e simplesmente indeterminável da suprema unidade [...] (FICHTE apud BENJAMIN³ 2002: 31). O pensamento, em Fichte, progrediria a partir de um centro (o Eu) em direção ao absoluto transcendental, usando a forma do pensamento dada pela reflexão. Schlegel concebe um sistema em que, no lugar do Eu está o objeto, e no lugar do absoluto transcendental de Fichte, está a arte; de acordo com Benjamin, para Schlegel a arte se coloca como ponto central da reflexão, não o Eu: “No sentido primeiro romântico, o ponto central da reflexão é a arte, não o Eu.” (BENJAMIN 2002: 46). A reflexão romântica parte do objeto e tende a elevar o pensamento em direção ao absoluto, que aqui é a Ideia própria da arte. Não há um Eu ou um Não-Eu, mais sim, o objeto de arte e a ideia de arte. Nesse processo de reflexão romântica, a obra se coloca a si mesma, alargando-se, para, em seguida, retornar a si no movimento de reflexão. A forma artística é o espaço no qual a reflexão se dá.

Para os românticos, a reflexão não é mediada e é infinita. Ela é o pensar sobre a arte, ou seja, é, para Benjamin a crítica ou o “o pensar do pensar” (BENJAMIN 2002: 37), que é parte constitutiva da obra de arte. A obra de arte não é simplesmente o objeto, mas sim a reflexão provocada pelo objeto: ou seja, a arte é a própria reflexão, que Benjamin denomina de meio-de-reflexão, ou seja: a obra é o lugar onde a reflexão acontece.

2 A intraduzibilidade do *Witz*

Nos fragmentos publicados por Friedrich Schlegel nas revistas *Athenäum*, *Lyceum* e *Ideen*, o termo *Witz* ou *witzigen Einfall* (achado chistoso) surge diversas vezes. Entre os

³ Mantemos as citações que Benjamin faz de outros autores em sua tese de doutorado, mas ressaltamos que o modo peculiar de citações do autor traduz as suas próprias ideias, pois Benjamin se apropria dos discursos alheios para construir o seu próprio discurso.

fragmentos críticos da revista *Lyceum* encontramos 19 fragmentos que citam o termo⁴, três dos quais como *witzigen Einfall*; na revista *Athenäum* o termo surge em 23 fragmentos⁵, sendo que duas vezes como *witzigen Einfall*; e nos fragmentos da revista *Ideen* o termo surge três vezes⁶, uma das quais na sua forma adjetiva *witzig*. Em Schlegel, o *Witz* é um conceito estético, e não tem o sentido corriqueiro e atual do termo como “piada”.

Apesar da dificuldade para se encontrar uma definição clara para o *Witz*, pois, mesmo para Schlegel, o seu sentido não é único ou claro, Marcio SUZUKI (1998), assinala que isso não diminui a importância do conceito na obra do autor romântico. “Muito embora ocupe – ou talvez justamente porque ocupe – uma posição central na filosofia de Schlegel, o *chiste*⁷ de maneira alguma é apresentado com um sentido único.” (SUZUKI 1998: 196) (grifo nosso). O *Witz* é a base da importância que o fragmento terá para a escrita romântica, pois é a partir do *Witz* que o fragmento pode se elevar à uma totalidade dos fragmentos, unindo a crítica ao ideal das formas, como um “articulador do sistema, vinculando parte e todo, eu-indivíduo e eu-universo, e operando tanto num sentido quanto noutro.” (SUZUKI 1998: 221)

Márcio SUZUKI (1998) ora faz uso do o termo original, *Witz*, ora o traduz como “chiste”, e afirma que:

[...] tal é a outra acepção de *Witz*: a palavra que designa a “engenhosidade”, a “espirituosidade” do homem, também pode ser igualmente bem usada como a expressão, a verbalização, o ato lingüístico que revela esta capacidade. É assim que o *Witz* também pode ser entendido como chiste, gracejo, piada, ou seja, como aquilo que manifesta a ironia (SUZUKI 1998: 197).

Suzuki salienta que o termo chiste guarda a relação com a ironia interior à forma, e que estaria ligado pela forma exterior ao “relâmpago” (id.: 198). Assim, “chiste” surge em uma dupla relação: com a forma do fragmento e com a dissolução desta forma pela ironia romântica.

O termo *Witz* mantém uma relação estreita com *wissen* (saber) e, como veremos adiante, com *Blitz* (raio), de modo que o seu entendimento, no âmbito deste trabalho, é

⁴ Os fragmentos são: 9, 13, 16, 17, 22, 34, 39, 41, 51, 56, 59, 67, 71, 90, 96, 104, 109, 111 e 126. A expressão *Witzigen Einfall* surge nos fragmentos 22, 34 e 96.

⁵ Nos fragmentos: 29, 32, 37, 82, 106, 116, 120, 121, 154, 156, 217, 220, 137, 245, 289, 305, 366, 383, 394, 421, 426, 438 e 445, sendo que o fragmento número 237 é atribuído à A. W. Schlegel e o fragmento número 289 é de autoria de Novalis. A expressão *Witzigen Einfall* surge nos fragmentos 29 e 37.

⁶ Nos fragmentos: 26, 59 e 109, constando no fragmento 59 a forma adjetiva *Witzig*.

⁷ Como veremos logo a seguir, a tradução de *Witz* como “chiste” não nos parece apropriada.

indissociável de sua relação com ambos os termos: por um lado, deve permanecer a relação diacrônica entre *wissen* e *Witz*; e, ao mesmo tempo, deve manter o jogo performático entre *Witz* e *Blitz* como par sintagmático. Ao mantermos no original a “tonalidade afetiva” (BENJAMIN 2012: 114) do termo, optamos pela transmissão do sentido, de modo a construir aqui um texto teórico, e não um texto literário, onde a tradução deveria servir à fluidez da leitura.

FREUD (1977), ao descrever as características do chiste (*Witz*), constata a independência entre ele e o cômico, afirmando a possibilidade de se “descrever as características essenciais, e geralmente válidas do chiste sem considerar qualquer conexão com o cômico” (FREUD 1977: 22). Freud parte de duas definições do *Witz*, afirmando, em primeiro lugar, que esse poderia ser caracterizado como lúdico no sentido de um juízo de jogo, assumindo desta forma sua essência estética: “A atitude estética é lúdica, em contraste com o trabalho.” (idem). O segundo aspecto essencial do chiste é a combinação de dois elementos, comparados não por semelhança, mas por diferença: “Uma apreciada definição do chiste considera-o a habilidade de encontrar similaridades entre coisas dessemelhantes, isto é, descobrir similaridades escondidas” (id.: 23).

No dicionário etimológico da língua alemã dos irmãos Grimm encontramos três verbetes para o termo: primeiramente, como interjeição; em seguida, *Witz* aparece como sinônimo de rápido, célere e fulminante, “*Witz* como o *Blitz*”, (tradução nossa, *Witz wie der Blitz*, GRIMM: 861); a terceira entrada apresenta o substantivo masculino *Witz* como sinônimo de “entendimento, inteligência, percepção (*kluger Einfall*) e também anedota” (id.: 861-862). Schlegel parece separar os dois significados para *Witz* quando, no fragmento 71 da revista *Lyceum*, afirma que: “Sentido para o *Witz* sem o *Witz* já é o ABC da liberalidade”⁸ (SCHLEGEL 1997: 31). Como ressalta Marcio SELIGMANN-SILVA, o significado do termo *Witz* não pode ser separado de sua performance, de maneira que conteúdo e forma participem conjuntamente das características semânticas do termo, ressaltando “o contexto paronomástico do conceito, revelando como as suas camadas semânticas não podem ser despregadas da sua textura sonora” (SELIGMANN-SILVA 2010: 36). Assim, *Witz*, no original, ao invés de dificultar o entendimento do termo para

⁸ Tradução modificada. As traduções de Schlegel usadas neste artigo foram, em sua maioria, modificadas para manter o termo *Witz* no original.

não falantes de língua alemã, proporciona o estranhamento necessário à sua compreensão.

O elemento inesperado surge no *Witz* como um “achado” (*Einfall*): é a ideia que surge de repente, que cai (*fallen*) sobre nossas cabeças. Conforme LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, é “[...] a ideia que cai por cima de nós, segundo a qual o achado é menos achado do que recebido.” (LACOUÉ-LABARTHE/ NANCY 2004: 84); e opera a síntese daquilo que é apresentado fragmentariamente, “a essência do achado é a síntese de pensamentos” (idem, ibidem). O saber dado pelo *Witz*, a que já nos referimos, é um saber que não está na ordem do analítico, mas um saber autoconsciente, e que busca o saber progressivo e infinito. Ainda segundo LACOUÉ-LABARTHE e NANCY, é um saber ilimitado e seu foco está na ação do saber, não no objeto. Para os autores, é “[...] um saber sem limites [...] por ser o saber que sabe ao mesmo tempo que sabe o que sabe e que forma assim o infinito em ato de saber, e o seu *Sistema*” (id.: 85). O *Witz* está ligado ao saber que surge como uma iluminação da consciência: ilumina o objeto, o saber do objeto, e o próprio saber autoconsciente. Em Schlegel, o significado de *Witz* como saber está claro no fragmento 29 da revista *Athenäum*: “Achados chistosos são provérbios dos homens cultos” (SCHLEGEL 1997: 51). O *Witz* é um achado, ou seja, um saber que irrompe de modo não discursivo, em oposição ao saber que é construído paulatinamente pelo raciocínio lógico.

MÜLLER (2009) demonstra como o termo se modificou ao longo do século XIX, mas ressalta que na época de Friedrich Schlegel, ainda era conhecido o significado arcaico de *Witz*: um tipo de conhecimento que ocorre em um instante, diferente da razão discursiva. Ao longo do século XIX, o significado do termo em alemão se afastaria desta ideia de conhecimento súbito, que permaneceria ainda em seu sinônimo anglicano *wit*, como afirma MÜLLER:

Até o século XVII entendia-se por *Witz*, ao contrário, ‘característica do intelecto’, ‘saber’, ‘inteligência’. Com este significado *Witz* não tinha quase relação com farpa e também não nos ocuparemos dele aqui. *Witz* só começa a ter relevância quando o seu significado se estreita sob influência do francês ‘*esprit*’ e do inglês ‘*wit*’ (MÜLLER 2003: 68, nossa tradução).

O significado de *Wit*, como consta no dicionário *The American Heritage*⁹, remete aos seguintes termos, que também surgem na definição alemã de *Witz*: inteligência, rapidez de pensamento, e habilidade para se encontrar relações invisíveis entre objetos distintos.

A não traduzibilidade do binômio *Witz/Blitz* mantém a correspondência entre os termos e ainda permite manter acesa a relação dos termos com o saber. Assim, *Witz*, no original, ao invés de dificultar o entendimento do termo para não falantes de língua alemã, proporciona o estranhamento necessário à sua compreensão.

3 *Witz*: a forma do pensamento crítico

LACOUÉ-LABARTHE e NANCY (2004: 67-94) ressaltam que o *Witz* se liga à forma do fragmento romântico, e corresponderia a operação do sujeito: “É este estatuto operatório que é destacado em um dos motivos mais conhecidos do romantismo, o motivo do *Witz* [chiste], que tem com a fragmentação o mais estreito vínculo” (LACOUÉ-LABARTHE/NANCY 2004: 84). O pensamento crítico do sujeito é estimulado pelo *Witz*, de modo que a visada da obra dada no processo de reflexão é uma operação que parte do sujeito, nas palavras dos autores franceses: “à visada da Obra responde o estatuto que é preciso chamar *operatório* do sujeito” (id.).

A realização do *Witz* por um raio conforma com a visão benjaminiana da obra de arte. A dificuldade da tradução de um termo, ou a sua não traduzibilidade, ressalta a sua complexidade em uma explicação negativa, constituindo a seguinte lógica: *Witz* lembra paronomasticamente *Blitz* (raio) e *wissen* (saber) e opera um movimento oposto ao de graça recebida. Ou seja, no *Witz* não há uma sabedoria transcendental e divina, mas sim um movimento de ascensão que vai de baixo para cima, partindo da própria linguagem e não de uma iluminação superior. O *Witz* é um fenômeno que parte da linguagem na obra e a eleva até o conceito de arte de modo que determina uma epifania dada pela arte, tida em Benjamin como medium-de-reflexão absoluto (BENJAMIN 2002: 50). Nele, os conceitos de arte, sociedade, cultura, religião, etc. são englobados pelo conceito de crítica de arte; e todo o conhecimento conceitual pode ser adquirido a partir

⁹ **wit** (wīt) n. **1.** Perception and understanding; intelligence. **2.a.** Often **wits**. Keeness and quickness of perception or discernment. **b. wits**. Sound mental faculties; sanity. **3.a.** the ability to perceive and humorously express the relationship between seemingly incongruous things. **b.** One noted for this ability. **-idiom. at (one's) wits' end.** At the limit of one's mental resources; utterly at a loss. (1994).

do conceito estético. Neste instante o movimento dialético da reflexão é suspenso. Benjamin comenta nestes termos a visão de Schlegel sobre o *medium-de-reflexão*:

O absoluto aparece ora como cultura, ora como harmonia, como gênio ou ironia, como religião, organização ou história. E não se deve de modo algum negar que, em outros contextos, seria totalmente concebível assinalar aquele absoluto, desde que se preserve o seu caráter de *medium-de-reflexão*, numa das demais determinações – por exemplo, não na arte, mas eventualmente na história. (BENJAMIN 2002: 50)

O *Witz* é a liga que une as camadas do conhecimento, elevando-o a uma visão totalizante da vida, fundindo todas as áreas do conhecimento humano. De acordo com Márcio Suzuki, seria a meta de todo o conhecimento:

Pensando não apenas como produto natural, mas como princípio da arte combinatória, o *chiste* seria o liame que, como a religião (no sentido do verbo latino “religare”) permitiria vincular todos os saberes específicos num saber do saber, arte e ciência universal ou enciclopédia. (SUZUKI 1998: 215) (grifo nosso)

No momento mais alargado da reflexão, no qual os saberes se fundem, surge o *Witz/Blitz*. O ponto de maior distância da reflexão é também quando a reflexão começa a se retrair. Esse é o instante no qual a reflexão atinge o ideal das formas, diluindo a forma empírica naquele ideal de arte que conjuga toda a experiência humana. O *Witz/Blitz* é a intuição intelectual que supera o saber discursivo, por isso é chamado por Schlegel de princípio de toda filosofia, no fragmento 220 da revista *Athenäum*, do qual reproduzimos o início:

Se o *Witz* é princípio e órgão da filosofia universal e toda filosofia nada mais é que o espírito da universalidade, a ciência de todas as ciências que eternamente se mesclam e novamente se separam, uma química lógica: então são infinitos o valor e a dignidade do *Witz* absoluto, entusiástico, completamente material, em que Bacon e Leibniz, os principais representantes da prosa escolástica, foram virtuosos, aquele como um dos primeiros, este como um dos maiores. As descobertas científicas mais importantes são *bons mots* do gênero. Elas o são pelo surpreendente acaso de seu surgimento, pela combinatória do pensamento e pelo barroco da expressão proferida. No entanto, segundo o conteúdo, são sem dúvida muito mais do que a expectativa que se dissolve em nada do *Witz* puramente poético.¹⁰ (SCHLEGEL 1997: 84)

A reflexão ascendente elaborada pelo pensamento romântico a partir da reflexão marca a essência do conceito de crítica romântico, de modo que a crítica está presente em todas as formas de conhecimento romântico, uma vez que ela coincide com a forma do pensar na reflexão. Antoine BERMAN (2002) define a crítica como a força para o pensamento romântico recusar a simplicidade: “o pensamento romântico herda essa

¹⁰ Tradução modificada.

não-simplicidade, a recusa de qualquer ingenuidade: é um pensamento embriagado de *patos crítico*” (BERMAN 2002: 127). Assim, o pensamento romântico conferiria à crítica um status “ontológico universal” (id.: 138), considerando-a como a elevação positiva da estrutura da reflexão romântica. As duas instâncias fundamentais da reflexão são a ironia e o *Witz*, assinaladas por Berman como “noções literárias” e “reflexões potenciadoras” (id.) “Ela o é também no caso de duas noções literárias, o *Witz* e a ironia, cuja estrutura é, para os românticos, reflexiva” (id.).

O *Witz/Blitz* é um entendimento lógico capaz de abarcar todo o universo, tal como se pode inferir em Schlegel, no fragmento 445 da revista *Athenäum*: “A dinâmica é a doutrina das grandezas da energia, que em astronomia se aplica à organização do universo. Nessa medida se poderia chamar a ambas de matemática histórica. A álgebra é a que mais exige *Witz* e entusiasmo, a saber, *Witz* e entusiasmo matemáticos”¹¹ (SCHLEGEL 1997: 141). O conhecimento dado pelo *Witz* atinge o ponto mais exterior da reflexão, tocando ali a própria ideia de arte.

O *Witz* aparece como um entendimento súbito, distinto do entendimento discursivo. Schlegel o define no fragmento 366 da revista *Athenäum* nesses termos: “O entendimento é espírito mecânico, o *Witz* é químico e o gênio é orgânico”¹² (SCHLEGEL 1994: 109). O entendimento provocado pelo *Witz* seria dado por uma fusão de dois elementos distintos, ele surge subitamente iluminando a consciência, “como raios subitamente clareiam a escuridão circundante” (tradução nossa, EICHNER in SCHLEGEL 1967: XXXVIII). Este é um elemento fundamental para a nossa compreensão do *Witz*: a instantaneidade do raio, de modo que o *Witz* surja sempre como uma iluminação súbita e concisa, concentrando o saber numa única operação de entendimento e consciência. Schlegel define, neste fragmento, a separação do saber veiculado pelo *Witz* como diferente do saber discursivo, uma vez que este não se dá pelo entendimento, mas sim por uma fusão (química). E a fusão do *Witz* produz sempre calor e luz (*Blitz*).

¹¹ Tradução modificada.

¹² Tradução nossa. Marcio Suzuki traduz o fragmento como: “Entendimento é espírito mecânico, chiste é espírito químico, gênio é espírito orgânico.” (SCHLEGEL 1997: 203); e Vitor Pierre STIRNIMANN traduz como: “O intelecto é mecânico. A espirtuosidade é química. O gênio é espírito orgânico” (1994: 109)

4 O fragmento e a totalidade fragmentária

A forma do fragmento usada pelos autores românticos mantém uma tensão entre a parte – o fragmento – e o todo. Esta é a especificidade do gênero para Schlegel: o sistema de fragmentos forma uma totalidade, mas cada fragmento isolado é também acabado e permanece independente mesmo quando inserido no sistema. Este é o paradoxo fragmento-totalidade no qual o *Witz* se insere, evidenciando o seu caráter sistemático. Esta totalidade, porém, se constitui como uma totalidade sem centro, onde o pensamento deve oscilar entre as partes, sem nunca se fixar em um só ponto. MENNINGHAUS (1987: 47) aponta para uma contradição estrutural existente no conceito romântico de totalidade, ressaltando que a noção romântica de totalidade, derivada do conceito de reflexão infinita, seria uma totalidade sem centro¹³. Esta visão de totalidade descentralizada estaria de acordo com a teoria do absoluto romântico, e a poética proposta pelos autores de Jena buscaria construir essa teoria do absoluto partindo da arte. Para os autores românticos, este ato de reflexão descentralizada é exatamente aquilo em que consiste a arte.

Schlegel marca a relação do todo com as partes no fragmento 14 da revista *Lyceum*, onde diz que “também na poesia cada todo pode ser metade, e cada metade pode no entanto ser propriamente todo” (SCHLEGEL 1997: 22) Assim o autor romântico demonstra a relação do fragmento com a totalidade fragmentária romântica, que mantém, na totalidade, a independência do fragmento, sem nunca diluí-lo.

Ao lado da relação contraditória entre as partes e o todo, o *Witz/Blitz* tende a se conectar sempre novas relações e ligações inesperadas com outros fragmentos. Em decorrência desta capacidade combinatória, o *Witz/Blitz* encontra relações inesperadas: cada fragmento do sistema também se relaciona com outras unidades fragmentadas, de modo que duas unidades separadas podem se comunicar, criando novas e inesperadas ligações. Neste instante o pensamento não só descobre a ligação nova, como também percebe a totalidade do sistema.

Schlegel chama de arquitetura a capacidade do *Witz* para criar novas ligações, conferindo assim novos sentidos para a obra no fragmento:

¹³ Neste sentido pode-se dizer que o “ser” total da reflexão infinita consiste, como totalidade da relação no espelhamento de todas as suas partes: um contínuo descentralizado de centros de reflexão.” (MENNINGHAUS 1987: 47). Tradução nossa.

Há um gênero de *Witz* que, por sua consistência, precisão e simetria, se poderia chamar de arquitetônico. Ao se exteriorizar satiricamente, proporciona verdadeiros sarcasmos. Tem de ser, e todavia também não ser, devidamente sistemático; apesar de toda a completude tem de parecer faltar algo, como se tivesse sido arrancado. Na verdade esse elemento barroco bem poderia engendrar o grande estilo no *Witz*, desempenha um papel importante na novela: pois somente mediante uma tal estranheza, singularmente bela uma história pode permanecer eternamente nova¹⁴ (SCHLEGEL 1997: 124).

O *Witz* não é uma construção baseada no pensamento analítico, cujos passos constituintes podem ser estudados separadamente; ele surge como uma ideia que ilumina o pensamento de forma inesperada. Esta ideia é construída pela união de dois elementos díspares em um terceiro elemento, que abarca os dois anteriores numa operação que parte do sujeito e lança uma nova visada sobre a obra.

5 *Witz/Blitz*: A ruptura estrutural que eleva a consciência crítica

Para que haja a ligação inesperada entre dois elementos, é necessário que as unidades se organizem em uma estrutura binária. O próprio termo *Witz/Blitz* traz em si a problemática da dualidade ao se apresentar como um binômio. Com efeito, o romantismo é fértil em ideias que se apresentam como pares de opostos semânticos, formando um léxico de polaridades. Na concepção de Frank, o principal neste esquema de polaridades seria a permuta que acontece entre os elementos binários: “A figura da permuta constante, porém, é que permeia entre eles.” (FRANK 1989: 11, tradução nossa).

O binômio *Witz* e *Blitz*, saber e relâmpago, deve ser incluído aqui na fórmula de binária de Frank, pois mantém o contraste predicativo/figurativo. Os termos articulam a cisão entre conteúdo e forma, de modo que o saber/*Witz* se relaciona à ação, e o relâmpago/*Blitz*, ao modo de aparição deste conteúdo. Esta oposição de ideias não ocorre de um modo evidente, mas, a partir de uma metáfora mais elaborada, na qual *Witz-wissen* representa a permanência, e *Blitz*, o fugaz.

Schlegel marca a duplicidade existente no *Witz*, quando afirma, no fragmento 37 da *Athenäum*, que “Alguns achados chistosos são como o surpreendente reencontro de dois pensamentos amigos após uma longa separação” (SCHLEGEL 1997: 53). Este fragmento deixa claro a capacidade combinatória do *Witz* em unir pensamentos opostos.

¹⁴ Tradução modificada.

Conforme assinala Frank, a relação binária dos pares de opostos não seria somente uma relação aparente, mas se ligaria a uma ruptura na estrutura interna do texto dada pelos pares de opostos: “nenhuma metáfora pode contudo negligenciar o rompimento em sua estrutura profunda.” (FRANK 1989: 20, tradução nossa). Esse rompimento da própria estrutura do texto, o *Witz*, é apresentado no fragmento 32 da revista *Athenäum*, como uma necessidade da própria configuração da obra, e não como um produto do desejo do autor: “deve-se ter *Witz*, sem o querer ter; se não surge zombaria, estilo alexandrino no *Witz*.¹⁵ (SCHLEGEL 1997: 52). Também no fragmento 426, Schlegel ressalta uma “natureza” das obras, que brilhariam por si, independentemente do capricho do autor: “A natureza química do romance, da crítica, do *Witz*, da sociabilidade, da retórica mais recente e da história até hoje, é por si mesma evidente.”¹⁶ (SCHLEGEL 1997: 135). A estrutura profunda do texto romântico reflete uma visão de mundo nova: é o mundo sem centro e desprovido de sentido. O uso das metáforas dos pares opostos refletiriam uma visão de mundo igualmente contraditória e cindida. O fragmento 90 da revista *Lyceum* diz que “*Witz* é uma explosão do espírito estabilizado”¹⁷ (SCHLEGEL 1997: 34). A antiga estabilidade foi abalada e substituída por uma nova visão de mundo. A ausência da ordem, o caos e a incompletude se instauram tanto na vida quanto na literatura. A literatura romântica introduz a ideia do fragmento como reflexo de um mundo em ruínas, e o *Witz*, como ressalta Schlegel nos no fragmento 9 da revista *Lyceum*, seria a representação do fragmento mesmo: “*Witz* é espírito social incondicionado, ou genialidade fragmentária”¹⁸ (SCHLEGEL 1997: 22). O sistema dos fragmentos é uma totalidade, mas esta totalidade não subjuga suas partes. Do mesmo modo, os elementos dos pares opostos se completam sem se anularem um ao outro.

A formação dos pares opostos mantém uma tensão entre as partes que se organizam em pares, que provoca uma ruptura na estrutura narrativa. Esta cisão do discurso se aproxima do recurso clássico usado nas comédias conhecido por parabase. A parabase foi amplamente usada por Aristófanes, e consiste na interrupção da narrativa pelo coro, que explica a ação principal de forma jocosa; Schlegel a recupera na visão da clareza do *Witz* no fragmento 13 da revista *Lyceum*, onde define o *Witz* clássico como

¹⁵ Tradução modificada.

¹⁶ Tradução modificada.

¹⁷ Tradução modificada. Na tradução de Stirnimann: Espirituosidade é uma explosão de espírito agrilhado. (1994: 89)

¹⁸ Tradução modificada.

claro e direto: “Do mesmo modo também se ouve chamar de aristofênico o *Witz* que, de clássico, tem somente o desembaraço e a clareza”¹⁹ (SCHLEGEL 1997: 22).

Nas comédias aristofênicas, a parabase marca o salto que o entendimento dá na interrupção da narrativa principal. Neste recurso retórico, Menninghaus reconhece a semelhança com a mudança de nível de percepção alcançado pela reflexão. A elevação de entendimento na reflexão não ocorreria por continuidade, mas por ruptura. Os momentos de ruptura seriam saltos parabáticos: “Nele [no salto] figura a parabase, exatamente por ser a perturbação e da ruptura da continuidade, justo como quintessência de uma síntese superior.” (MENNINGHAUS 1987: 202, tradução nossa). Nesse sentido, para Menninghaus, a elevação parabática estaria relacionada a uma consciência transcendental em Schlegel. Pois, para o autor romântico, transcendental significaria o sair-de-si-mesmo proporcionado pelo movimento de expansão da reflexão, que elevaria a autoconsciência do sujeito:

Que o êxtase aqui signifique somente uma equivalência resultante da parabase, e, analogamente, na palavra ‘transcendental’ a ênfase esteja na saída. [...] Este sentido de um sair de si (êxtase, parabase) não permanece fixado, na abstração kantiana, naquela particularidade que se encontra na reflexão transcendental; ele marca, ao mesmo tempo, a ruptura com o paradigma da filosofia da consciência em geral. (id.: 202-203, tradução nossa)

Aquilo que os românticos chamavam de autoconsciência do eu transcendental seria o que Aristófanes havia definido como parabase: um salto no entendimento, provocado por uma ruptura formal. A parabase, como parte integrante da comédia clássica, funcionaria como um comentário à obra, e desta forma se insere no postulado de que “só a poesia pode criticar a poesia” (SCHLEGEL 1997: 38) que Schlegel afirma no fragmento 117 da revista *Lyceum*.

A percepção de Schlegel da clareza proporcionada pela técnica aristofênica da parabase surge no fragmento 155 da *Athenäum*, no qual ele se refere a uma “fagulha de fogo” que se desfaz. Aqui poderíamos ler o paralelismo entre *Blitz* e *Witz*, se enxergarmos na analogia desta fagulha o efeito de um conhecimento que surge como clarão:

Para alguém que acaba de deixar Aristófanes, esse Olimpo da comédia, a troça romântica aparecerá como um longo fio solto de um tecido de Atena, como uma fagulha do fogo celeste, do qual o melhor se desfaz caindo sobre a terra. (id.: 72).

¹⁹ Tradução modificada.

O saber proporcionado pela parabase é uma chama que desfaz a forma do texto discursivo – uma fagulha que ilumina todo o sistema.

A parabase gera uma clareza de consciência proporcionada pela arte. É uma compreensão que não se confunde com o deleite estético, e que se aproxima da distinção de BENJAMIN entre reflexão romântica e êxtase: “Enquanto uma atitude pensante e clarificadora da consciência, a reflexão é o oposto do êxtase, da *mania* de Platão” (2002: 106). Em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Walter BENJAMIN demonstra o abandono do êxtase platônico por parte dos autores do romantismo alemão (id.). Esse êxtase seria oposto à reflexão e seria provocado pelo engano dos sentidos, para usar uma terminologia platônica. Para Schlegel, o *Witz* participa das artes platônicas que aclaram os sentidos, tal como a música militar, assim podemos ler no fragmento 438 da revista *Athenäum*: “Urbanidade é o *Witz* da universalidade harmônica, e esta é o um e tudo da filosofia histórica da música suprema de Platão. As *humaniora* são a ginástica dessa arte e ciência.”²⁰ (SCHLEGEL 1997: 140). A iluminação parabática reluz sobre os conceitos, fazendo surgir, na luz disruptora, a ideia.

A reflexão infinita cria uma combinação de paralelismos na obra, que se estrutura no jogo de espelhamento entre expansão e retração, e que, na obra romântica coincide com um salto parabático. Menninghaus afirma que “isso é válido em geral para todas as formas de paralelismo: paralelos são o que são, somente graças ao salto parabático [existente] entre elas” (MENNINGHAUS 1987: 203, tradução nossa). O conceito de parabase contribui para a evidência de que o clarão de conhecimento no *Witz* romântico não está ligado ao êxtase; outrossim, é um fenômeno do entendimento estético. É importante ressaltar aqui somente a visão romântica, de que o *Witz* proporcionaria um conhecimento do mundo tão válido quanto ao das ciências empíricas. Schlegel, no fragmento 156 da *Athenäum* reconhece haver no *Witz* a fusão entre a arte (a lírica) e conhecimento histórico: “O *Witz* cômico é uma mescla de *Witz* épico e jâmbico. Aristófanes é ao mesmo tempo Homero e Arquíloco” (SCHLEGEL 1997: 72, tradução nossa). O *Witz* elimina as fronteiras do conhecimento, assim como dilui as diferenças entre os gêneros. O mundo ordenado pela razão é cindido por uma força centrífuga partindo do *Witz* que quer romper com todos os limites da forma.

²⁰ Tradução modificada.

6 *Witz/Blitz*: a iluminação da consciência

Para Walter Benjamin, os poetas do primeiro romantismo alemão buscam uma iluminação da totalidade, da qual participam o mundo da natureza e o das Ideias, que para eles seria a arte. A crítica eleva o pensamento sobre a arte até abarcar a totalidade ideal. Neste processo, a arte se afirmaria como o meio para uma elevação gnosiológica, pela qual Benjamin reconhece na arte o centro da teoria de conhecimento romântico. A obra de arte, ao se conectar com o ideal da arte, leva ao conhecimento, não somente das formas artísticas, mas também ao conhecimento de todas as demais instâncias da vida:

A arte, criando a partir do impulso da aspiração da espiritualidade, conecta esta em formas sempre novas, como o acontecer do conjunto da vida do presente e do passado. A arte liga-se não a acontecimentos singulares na história, mas a sua totalidade (PINGOUD 1914 apud BENJAMIN 2002: 51)

Segundo Benjamin, Schlegel define como conceitos místicos os termos que não têm mais o caráter de comunicabilidade de um referente, mas que contêm em si uma série de outros conceitos. Místico é, nesta acepção, o termo que nega a comunicabilidade do sistema, pois, segundo BENJAMIN, “a comunicabilidade do verdadeiro sistema pode apenas ser limitada” (SCHLEGEL 1846 apud BENJAMIN 2002: 52). Desta forma, o saber não poderá mais ser explicado, mas somente revelado: “O saber caminha apenas para o interior, é para e em si mesmo incomunicável” (SCHLEGEL 1846 apud BENJAMIN 2002: 52).

O conceito de *Witz* pertence à terminologia mística romântica (BENJAMIN 2002: 54), e seria o instante no qual todos os conceitos se iluminam. *Witz* contém “elasticidade e eletricidade” (*das Elastische... und das Elektrische*) (id.: 55): ele é capaz de operar uma mudança de nível de consciência e iluminá-la. Schlegel, neste fragmento 104 da *Lyceum* citado por Benjamin, o descreve como uma razão elétrica capaz de modificar o estilo sólido do entendimento discursivo: “Aquilo que habitualmente se chama razão é apenas um gênero dela: o tênue e aquoso. Há também uma razão espessa e ígnea, que faz do *Witz* propriamente *Witz*, e dá a elasticidade e eletricidade ao estilo sólido”²¹. (SCHLEGEL 1997: 36). No *Witz*, o saber contido no discurso pode ser alargado (de modo “elástico”) e se dá em uma fagulha “elétrica”. A percepção do *Witz* se dá sempre por um clarão *Blitz*. O conhecimento surge na luz, como em uma epifania.

²¹ Tradução modificada.

Podemos perceber em Schlegel, no fragmento 16 da revista *Lyceum*, a relação do pensamento crítico com o *Witz*, que criaria um modo de pensar particular, ou seja, no vocabulário romântico é genial: “Gênio não é certamente uma questão de arbítrio, mas de liberdade, como *Witz*, amor e crença, que um dia terão de se tornar artes e ciências. Deve-se exigir gênio de todo mundo, mas sem contar com ele. Um kantiano chamaria isso de imperativo categórico da genialidade”²² (SCHLEGEL 1997: 22). O gênio romântico se caracteriza pelo pensamento original; ele seria, segundo este fragmento de Schlegel, aquele que constrói o pensamento por meio do *Witz*.

A especulação romântica seria a reflexão mais elevada – a crítica de arte, pois ela engendra o *Witz/Blitz*. É a crítica que eleva a obra até uma explosão que ilumine repentinamente a consciência. Schlegel reconhece este instante como a irrupção do *Witz/Blitz*. Já nos referimos ao vocabulário místico em Schlegel. Essa terminologia específica formada por termos comuns que foram esvaziados de sentido, de forma a tornarem-se ininteligíveis na linguagem corriqueira. BENJAMIN lembra que “Schlegel quer mostrar que frequentemente as palavras se compreendem melhor a si mesmas do que aqueles que as usam” (2002: 55). Esta “incompreensibilidade” cria novos níveis de leitura, de modo que o sentido da obra permanece aberto.

Se o *Witz* é definido por Schlegel como um conceito místico, e Walter Benjamin o denomina como modo de pensar a arte diferente da razão, então, o *Witz* seria um entendimento que dispensa a articulação em um discurso lógico. Benjamin cita o fragmento 26 da revista *Ideen*: “*Witz* é a aparição, o relâmpago externo da fantasia” (SCHLEGEL 1906 apud BENJAMIN 2002: 55). O entendimento surge num átimo, e alcança a consciência de um modo oposto àquilo a “que normalmente se denomina razão” (*was man gewöhnlich Vernunft nennt*) (BENJAMIN 2002: 55). Ele ocorre em um momento de irrupção epifânica, que atinge a consciência como um raio e a ilumina: “Aqui está presente a pressuposição de um contexto medial contínuo, de um medium-de-reflexão dos conceitos. No *Witz* este medium conceitual aparece, como no termo místico, como um relâmpago.” (id.: 54). Se definimos o *Witz* como um saber que irrompe em um relâmpago, saber e luz se tornam termos correlatos ao *Witz/Blitz*.

O entendimento provocado pelo *Witz* usa o fervor místico intuitivo para pôr em movimento a “massa monstruosa das ideias” (id.: 55). Benjamin defende também que o *Witz* é a intuição (*Anschaulichkeit*) que está na base de todo pensamento romântico. Ele

²² Tradução modificada.

é um conceito que leva a um entendimento não racional e não mediado, mas adquirido pela linguagem. *Witz* é um conceito linguístico, aquele *algo* da linguagem que, em Schlegel, leva ao entendimento místico da obra de arte. Schlegel, no fragmento *Athenäum* 82, reconhece tipos de entendimento, e aponta para uma definição do saber que deveria ser “*witizig*” e inesperada:

Há três espécies de definições na ciência: definições que nos dão uma luz ou uma indicação, definições que nada definem, e definições que obscurecem tudo. Definições corretas não se deixam de maneira alguma fazer de improviso, mas têm de ocorrer a alguém em virtude de si mesmas: uma definição que não seja chistosa não vale nada, e, no entanto, para cada indivíduo há infinitas definições reais. (SCHLEGEL 1997: 59).

A indefinição de sentidos deve partir da própria estrutura da obra, permitindo a criação de novos sentidos. Observamos como o conceito de *Witz* se relaciona de modo sistemático com os outros conceitos presentes na reflexão romântica sobre a arte. A reflexão infinita se dá no espaço ocupado pela obra de arte. Schlegel cria, como já vimos, uma nomenclatura própria para nominar a reflexão. Ela pode ser reconhecida como: ironia, poesia transcendental ou romance. Esses termos descrevem a dissolução da forma empírica no infinito das formas: é o momento no qual a obra, elevada pela reflexão, toca a sua fronteira externa e se dissolve no conceito. No *Fragmento 116* da revista *Athenäum*, Menninghaus identifica três modos de destruição da forma, propostos pela teoria da arte romântica, na definição de Poesia Universal Progressiva (*progressive Universalpoesie*): A ironia destruiria a forma empírica; a poesia universal elevaria a reflexão, conectando a obra com todas as outras obras; e o romance destruiria a diferença entre os gêneros, fazendo com que toda a poesia surja como prosaica. A prosa seria, nesta concepção romântica, a reflexão sobre a poesia. Desta forma, Schlegel nos diz ao final do fragmento 116, que o romântico, propriamente dito, é a própria poesia, uma vez que é a sua própria crítica: “O gênero poético romântico é o único que é mais que um gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica”²³ (SCHLEGEL 1997: 65).

A reflexão mais elevada não poderia ser alcançada por uma dialética positiva. Menninghaus afirma que só pela *différance* que se poderia entender a reflexão: no paradoxo da destruição da reflexão ascendente como uma aporia do pensamento romântico. Certamente, os autores de Jena entendiam a unidade como uma dualidade primordial, e a reflexão é determinada como esta aporia do uno como dualidade. A

²³ Tradução modificada.

ruptura gramatical que existe nesse modo de pensar reflexivo levaria a consciência a irromper no sujeito.

O oscilar entre dois polos produz um jogo de paralelismo que elevaria a autoconsciência pela reflexão até que irrompa o instante do *Witz*. No jogo do paralelismo reconhecemos o rastro da *différance* derridiana: “a presença-ausência do rastro, o que não se deveria sequer chamar sua ambiguidade, mas o seu jogo” (DERRIDA 2004: 87), e este jogo cria uma estrutura articulada em uma oscilação entre afirmação e negação. A reflexão da obra de arte romântica faz com que os conceitos de jogo e de paralelismo sejam necessidades internas da obra.

O jogo está na essência da arte romântica, e pode ser apresentado com a junção e separação dos elementos. Essa ideia surge no fragmento 34 da revista *Lyceum*, onde SCHLEGEL afirma que a imaginação deve “eletrizar” as partículas, a fim de arrancar delas “faíscas” de entendimento:

Um achado chistoso é uma desagregação de elementos espirituais, que, portanto, tinham de estar intimamente misturados antes da súbita separação. A imaginação tem de estar primeiramente provida até a saturação de toda espécie de vida, para que possa chegar o tempo de a eletrizar de tal modo pela fricção da livre sociabilidade, que a excitação do mais leve contato amigo ou inimigo lhe possa arrancar faíscas fulgurantes e raios luminosos ou choques elétricos (SCHLEGEL 1997: 24-25).

Schlegel escreve o *Witz* (achado chistoso) na sua forma adjetiva *witzig*, e descreve-o por imagens de luz: faíscas e raios. No fragmento, a imaginação excitada produz as fagulhas *blitzig*, ou seja, *Witz/Blitz* surgem unidos na imagem da iluminação da consciência proporcionada pela arte. A reflexão assim se aproxima do conceito de jogo alternado entre dois polos, e deste jogo surge a iluminação.

Esta semelhança estrutural acontece na linguagem através do conceito de *Witz/Blitz* que, pela doutrina das semelhanças, se associa ao conceito de linguagem e à mitologia. Segundo Menninghaus, para Benjamin “o poder do semelhante figura como condição básica para a formação da linguagem e da mitologia” (MENNINGHAUS 1987: 185, tradução nossa). A relação da mitologia com o *Witz* é expressa por Schlegel no fragmento 59 da revista *Ideen*: “nada é mais chistoso e grotesco que mitologia antiga e cristianismo; isso ocorre porque são tão místicos” (SCHLEGEL 1997: 152).

Friedrich Schlegel descreve, no Fragmento 116 da revista *Athenäum*, o modo como a poesia romântica opera a reflexão, em um movimento dialético de espelhamento entre expansão e retração, alargando-a e elevando-a ao infinito:

Somente a poesia pode se tornar, como a epopéia, um espelho do inteiro mundo circundante, um retrato da época. E contudo pode também, no mais das vezes, pairar suspensa nas asas da reflexão poética, equidistante do que é exposto e daquele que expõe, livre de qualquer interesse real ou ideal, e potencializar continuamente essa reflexão, multiplicá-la como uma infinita série de espelhos.²⁴ (SCHLEGEL 1994: 99).

A arte romântica é indissociável da reflexão imanente, que ocorre em um movimento de contração e de expansão partindo da obra. Este movimento dialético opera uma ruptura na reflexão, deixando perceber a duplicidade primordial. Dito de outro modo, é na oscilação entre retração e expansão que se pode perceber o absoluto romântico. E assim, nessa oscilação, o movimento da reflexão conduz a uma iluminação.

A visão da iluminação pelo relampejar do *Witz/Blitz* se dá na forma de epifanias: a luz que permite a visão fugaz da totalidade. Karl Heinz BOHRER (1981) ressalta o caráter temporal da epifania romântica, vista como um raio que irrompe à consciência. Segundo Bohrer, o conceito de subitaneidade foi criado pelos primeiros românticos alemães, e teria sido utilizado tanto por Walter Benjamin como pelos surrealistas franceses:

O conceito de súbito foi descoberto por uma das escolas românticas, foi conceitualmente definida e justificada por Nietzsche e incluídos pelos surrealistas franceses (Aragon) e Walter Benjamin em uma estética tradicionalmente divinatória de uma “nova mitologia”. (BOHRER 1981: 7, nossa tradução).

O conceito de subitaneidade teria aparecido no romantismo alemão em distintas formas. Segundo Bohrer, súbito pode ser entendido tanto como “instante” (*Augenblick*) (id.: 62), quanto como “relâmpago, raio, trovão” (*das Wetterleuchten, der Blitz, der Schrein*) (id.). A iluminação da consciência provocada por esta figura de estilo seria representada pela metáfora do raio (*Metapher des Blitzes*) (id.: 200), de modo semelhante ao *Witz*, que surge em um *Blitz* (raio). Na obra, *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*²⁵, BOHRER demonstra como o conceito de subitaneidade surgirá em Walter Benjamin ligado ao conceito de iluminação profana (1981: 202). Interessa-nos, aqui, delinear, dentro do conceito de súbito no romantismo alemão apresentado por Bohrer, aquilo que poderíamos delimitar como uma estrutura semelhante ao *Witz*. Partimos da hipótese de que o instante *Witz/Blitz* seria a penetração da consciência crítica na arte e

²⁴ Tradução modificada. Ver também tradução de Stirnmann (SCHLEGEL 1994: 98).

²⁵ *Subitaneidade. Sobre o instante da aparição estética*. Tradução nossa.

buscaremos identificar este instante dentro dos processos antecipatórios descritos por Bohrer em sua obra.

A interrupção do contínuo narrativo é, para Schlegel, o elemento de desarmonia. A narrativa linear harmônica não permitiria a irrupção do *Witz/Blitz*, tal como podemos entender no excerto do fragmento 217 da *Athenäum*:

Mais sobretudo por aquela elevada formação interna de um Tácito, a qual precisa poetizar, urbanizar e elevar à filosofia, decantando e generalizando, os fatos secos da pura empiria, de tal modo que é como se esta fosse apreendida e multiplamente elaborada por alguém que fosse ao mesmo tempo pensador, artista e herói consumado, sem que em parte alguma poesia grosseira, filosofia pura, ou *Witz* isolado atrapalhassem a harmonia. (SCHLEGEL 1997: 83-84).

O conceito de subitaneidade abrangeria os recursos literários (figuras de linguagem) que reproduzem a descontinuidade, conforme afirma Bohrer: “Subtaneidade entendida como expressão e signo da descontinuidade e do não idêntico, aquilo que a integração estética pretende bloquear” (BOHRER 1981: 7, nossa tradução). A tese do autor é apresentar o conceito de súbito dentro do conceito hermenêutico de “antecipação” (*Antezipation*) (id.: 31)²⁶. A subitaneidade ocorre na relação entre a subjetividade e o objeto, “ele é um acontecimento entre sujeito e objeto, nos quais vigora de modo antecipatório a complexidade difusa do sujeito” (id., nossa tradução). O conceito de subitaneidade permite marcar sua diferença com o simples instantâneo, pois, no súbito, como antecipação, existe a força escatológica. O momento em que se dá o clarão do *Witz/Blitz*, tem um caráter messiânico-revolucionário e o sujeito é tomado de uma consciência crítica nova, ainda não realizada na obra, mas que faz parte do efeito que a arte provoca no sujeito. Em Walter Benjamin, a irrupção do subitâneo trará consigo a irrupção da consciência crítica.

A ruptura do contínuo narrativo, entendida como subtaneidade, antecipa ou permite entrever a sua própria estrutura: a obra revela a si mesma no instante epifânico do *Witz/Blitz*. Schlegel une fantasia e *Witz* no fragmento 106 da revista *Ideen*: “Que fantasia e *Witz* lhe sejam um e tudo! – Decifre a aparência amável e leve o jogo a sério e

²⁶ A reação estética é sempre um ato sintético, que se desmembra em diferentes fases, nas quais a primeira é recuperada pela última. A primeira fase metodologicamente relevante nós denominamos antecipação“. (BOHRER 1981: 31). Tradução nossa.

aprenderá o centro e reencontrará a arte venerada em luz superior”²⁷ (SCHLEGEL 1997: 158).

O *Witz/Blitz* rompe o contínuo, enquanto a surpresa provoca associações não previsíveis naquele contínuo. O caráter associativo da surpresa pode ser identificado no fragmento 96 da revista *Lyceum* de Schlegel:

Um bom enigma deveria ser chistoso, se não nada sobra tão logo se descubra a palavra; também não é sem atrativo se um achado chistoso seja tão enigmático a ponto de se querer decifrá-lo, mas seu sentido tem de ser completamente claro, tão logo encontrado (SCHLEGEL 1997: 34)

O *Witz* seria, então, aquilo que se mostra em um breve instante, apesar de permanecer oculto; é uma ruptura que produz uma iluminação da consciência. O *Witz* seria um conhecimento súbito que não se apoia na gradação lógica do pensamento discursivo – no *Witz/Blitz* o saber se dá pela ruptura, e atinge a consciência iluminando-a por um raio. É o saber dado por uma epifania estética. No clarão do raio a consciência se ilumina. Se nas epifanias do Antigo Testamento o clarão relevava a voz divina, a epifania estética da modernidade só revela a si mesma: obra de arte refletir nela mesma a luz que emana da ideia, pois o conceito estará visível na forma no instante do *Witz*.

Schlegel marca a relação do *Witz* com a subitaneidade profética no fragmento 126 da *Lyceum*, onde diz que “os romanos sabiam que o *Witz* é uma faculdade profética: chamavam-lhe faro”²⁸ (SCHLEGEL 1967: 163). Para Bohrer o caráter antecipatório do *Witz*, o seu nariz ou seu faro (*Nase*), seria definido como o instante no qual a consciência crítica se ilumina e pode perceber a totalidade em seus aspectos contraditórios. Para Walter Benjamin, a consciência buscaria a crítica, e o *Witz* seria a potencialização de clareza da consciência; ou seja, o *Witz* faz com que a análise crítica de um ponto possa iluminar o entendimento de um universo maior: “A intenção última da consciência é a crítica, a qual, mais do que qualquer outra, está conectada ao seu conceito de crítica de arte em geral” (BENJAMIN 2002: 73). A partir da crítica de arte, a reflexão pode abarcar toda a linguagem.

A utopia se relaciona sempre com um dado da realidade, de modo que “um instante escatológico como este forma sempre uma oposição ao estado normal”

²⁷ Tradução modificada. Na tradução de Stirnimann: Que fantasia e espíritosidade te sejam uma e todas as coisas! Interpreta a bela aparência e faz do jogo seriedade, então terás aferrado o centro e reencontrará a arte venerada sob a mais alta luz. (SCHLEGEL 1994: 115)

²⁸ Tradução modificada. Na tradução de Stirnimann: Os romanos sabiam que a espíritosidade é uma faculdade profética; eles a chamavam de faro. (SCHLEGEL 1994: 93)

(BOHRER 1981: 8, tradução nossa). Este recurso antecipatório contém um “duplo aspecto” (*doppelte Aspekt*) (id.) que seria, em primeiro lugar, a redução do foco a um único ponto de observação que, em seguida, permitiria a percepção da totalidade. Ou seja, o instante seria marcado pela redução do foco que se abre para a observação do todo. Esta oposição dialética é definida pela antecipação como uma “redução ao instante utópico” (*Reduktion auf den utopischen Augenblick*) (id.) e permitiria a percepção da “realidade do todo” (*Realität des Ganzen*) (id.). Assim o *Witz/Blitz*, ao voltar a sua atenção para a forma fragmentária, abre-se para percepção de todo o universo.

Podemos traçar um paralelo entre essa relação sujeito-objeto a que Bohrer se refere com o conceito de reflexão. Da mesma forma que a reflexão fichteniana, com a projeção de um eu no não eu e o movimento de regresso, que alarga a capacidade de percepção do eu, a dialética da antecipação projetaria no dado real um desejo subjetivo (o pensamento utópico) que, por sua vez, teria sido despertado por um dado real (a estrutura literária). O efeito provocado pela literatura antecipatória não pretenderia proporcionar só um despertar no futuro, mas também no tempo presente, na medida em que a antecipação permite a percepção crítica do momento histórico: “o presente não significa mais que uma forma de ‘antecipação’, que ainda não conhece a totalidade” (id.: 42, tradução nossa).

Schlegel confere um caráter escatológico revolucionário ao *Witz* ao impeli-lo para a ação no fragmento 120 da *Athenäum*:

Respeitam pouco o *Witz*, porque suas manifestações não são suficientemente longas e amplas, e a sensibilidade deles é apenas uma matemática obscuramente representada; e porque eles riem dele, o que seria contra o respeito se o *Witz* tivesse verdadeira dignidade. O *Witz* é como alguém que, por regra, deveria representar e, em vez disso, simplesmente age.²⁹ (SCHLEGEL 1997: 65).

O *Witz/Blitz* é uma representação que impulsiona a ação, como se a linguagem desejasse sair da sua função representativa.

Este trabalho desdobra as diferentes formas de compreensão do conceito de *Witz/Blitz*, detalhando suas partes constitutivas, a fim de apresentar as principais abordagens sobre o tema. Vimos como a reflexão romântica eleva o pensamento até a sua delimitação no Ideal dos conceitos. Benjamin e Schlegel invertem o axioma platônico – e o *Witz-Blitz* atinge o mundo dos conceitos, tornando-o visível na obra de

²⁹ Tradução modificada.

arte. O jogo da ruptura semântica obedece à ruptura estrutural, de modo que o conceito de parabase pode demonstrar a construção do saber pelo *Witz*: é um espelho disruptor que produz uma luz que irrompe na consciência. Essa é a imagem luminosa dada pelo *Blitz*: a luz súbita que traz a imagem epifânica. E esta imagem está contida na própria estrutura da linguagem. A obra é elevada pelo pensamento reflexivo e deste movimento emerge um conhecimento súbito e luminoso, o *Witz/Blitz*, para novamente se desfazer e reconstruir permanentemente novos *Witz-Blitz*. Em seus textos posteriores Walter Benjamin irá criar imagens que iluminarão a mente, trazendo novos significados para a leitura benjaminiana. O germen daquilo que Benjamin chamará de “iluminação profana” (BENJAMIN 1994: 24) e que será característico de sua escrita surrealista, na qual as imagens completam o texto, nasceu da leitura de Friedrich Schlegel e do conceito de *Witz-Blitz*.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. Vol.1
- _____. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte e São Paulo: Autêntica, 2012.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. Vol.1
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro. Cultura e tradução na Alemanha romântica. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Trad. Maria Ermínia Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BOHRER, Karl Heinz. *Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Mirian Schneiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- EICHNER, Hans, „Einleitung“, in SCHLEGEL, Friedrich, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967. vol. 2, XII-XCIV.
- FRANK, Manfred. *Kaltes Herz, Unendliche Fahrt, Neue Mythologie. Motiv-Untersuchung zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. vol. VIII.
- GRIMM, Jacob/ GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. Dicionário eletrônico e etimológico. Disponível em <<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB>> e <<http://germazope.uni-trier.de/Projects/DWB>> (12/11/2011).
- LACOUÉ-LABARTH, Philippe/ NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. Trad. João Camillo Pena. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: UFRJ, número 10, 2004. 64-94. Disponível em <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/terceiramargemonline/número10>> (20/11/2012).

- MENNINGHAUS, Winfried. *Unendliche Verdopplung: Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- MÜLLER, Ralf. *Theorie der Pointe*. Mentis: Paderborn, 2003.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor Pierre Stirnmann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*. München e Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967. vol. 2.
- _____. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SELIGMANN-Silva, Márcio. Filosofia da tradução – tradução de filosofia. *Cadernos de tradução*, Santa Catarina: UFSC, vol.2, número 26, 2010. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5376/4922>> (20/11/2011).
- SUZUKI, Marcio. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- The American Heritage Dictionary*. 3rd edition. New York: Laurel Books, 1994.

Recebido em 10/08/15

Aceito em 02/10/15

Stimmungen no *Fausto* de Aleksandr Sokurov

[*Stimmungen* in the *Faust* by Aleksandr Sokurov]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-883718264671>

Alex Martoni¹

Abstract: This work aims at analyzing the construction of the *Stimmungen* (atmospheres) in the free-adaptation of the Goethe's *Faust* made in 2011 by the Russian director Aleksandr Sokurov. Within this perspective, we seek to demonstrate in particular how the dialogue between Sokurov and Goethe does not happen only in realm of the plot, but also in the peculiar way in which both use the technique as a way of modulating the spectators' affections.

Keywords: *Faust*; *Stimmung*; Sokurov; Goethe.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar a construção das *Stimmungen* (atmosfera) na livre-adoptação do *Fausto* de Goethe realizada, em 2011, pelo diretor russo Aleksandr Sokurov. Dentro dessa perspectiva, buscaremos demonstrar, particularmente, como o diálogo entre Sokurov e Goethe não se dá somente no domínio do enredo, mas também no modo peculiar como ambos se utilizam da técnica como forma de modulação dos afetos dos espectadores.

Palavras-chave: *Fausto*; *Stimmung*; Sokurov; Goethe.

1 Introdução

Johann Wolfgang von Goethe foi um homem que, assim como o Dr. Fausto, submeteu sua vida às consequências de uma aliança. Não exatamente com Mefistófeles, como o fez o célebre protagonista de sua tragédia, mas com a ciência, o que particularmente influenciou sobre as imbricações entre técnica e estética em sua obra. Dentro dessa perspectiva, sua apreciação das artes plásticas perpassa, inequivocamente, as reflexões sobre o efeito sensível-moral da cor expostas em *Doutrina das cores* (*Farbenlehre*, 1810); assim como, em uma passagem de *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des Jungen Werthers*, 1774), o escritor alemão alude às propriedades óticas de um

¹ Universidade Federal Fluminense (UFF), Rua Marcos Waldemar de Freitas s/n, Campus do Gragoatá, 24210-201, Niterói/ RJ, Brasil. Email: Alekzmartony@hotmail.com

dispositivo técnico muito popular em seu tempo – a lanterna mágica – para construir uma cena de um onirismo, digamos, pré-cinematográfico:

Wilhelm, o que seria o mundo, para o nosso coração, sem amor! Uma lanterna mágica sem luz! É só trazeres a lamparina, e logo imagens multicoloridas se projetam na parede branca! E, se estas imagens não passarem de fantasmas efêmeros, ainda assim sentimo-nos felizes postando-nos diante delas, como crianças, encantados ao contemplar essas aparições maravilhosas (GOETHE 2000: 48).

A presença destes fenômenos óticos espetaculares, na obra de Goethe, pode ser pensada como um modo singular de o escritor construir, no domínio estético, um tipo de experiência sensível que, habitualmente, indicamos com a palavra atmosfera. Em *Fausto*, versos como “Wie von magischer laterne [Como em mágica lanterna]” (GOETHE 2004: 137), “abscheuliche Gespenster [horroríferos fantasmas]” (2004: 355) e “dunstiger Nebel [denso vapor]” (2004: 255), parecem ter sido elaborados, conforme hipótese levantada por Albrecht SCHÖNE (2005), tendo em vista as técnicas e fenômenos visuais que o escritor alemão desejava que fossem empregados na montagem da peça. É neste sentido que o desafio que se impõe a Aleksandr Sokurov, na construção da *mise-en-scène* do seu *Fausto*, realizado em 2011, consiste em compreender que tipo de atmosfera irrompe na obra de Goethe a partir das afinidades eletivas que ela revela entre técnica e estética.

Em uma carta enviada em 1828 ao diretor Ernst Klingermann, Goethe expunha a necessidade de algumas cenas da peça, como a da aparição do *Erdgeist* (Espírito da Terra), apresentarem uma determinada potência para assustar, “erschrecken” (MAHL 1998: 20), os espectadores; e é justamente o desejo de construir esse tipo de atmosfera que parece ter orientado a versão de Aleksandr Sokurov. Uma visada sobre a recepção crítica do filme do realizador russo não nos parece deixar dúvidas quanto à natureza inquietante de seu filme: A. O. Scott, no *New York Times*, declarou ter sido acometido por um sentimento claustrofóbico, “claustrophobic feeling” (SCOTT 2013); Steven Rose, no *The Guardian*, definiu-o como uma experiência alucinante, “allucinatory” (ROSE 2011); e Cyril Béghin, nos *Cahiers du Cinéma*, caracterizou-o como uma obra “[...] découplées en métaphores pleines et physiques, les sensations que l’on n’a cesse d’éprouver pendant deux heures étourdissantes”² (BÉGHIN 2012).

² “dissociado em metáforas plenas e físicas, as sensações não param de nos afetar ao longo de duas horas atordoantes” (tradução minha).

É dentro dessa perspectiva que nossa questão fundamental, neste trabalho, consistirá em compreender, efetivamente, o papel desempenhado pela técnica no processo de construção das atmosferas no *Fausto* de Aleksandr Sokurov. Neste sentido, buscaremos desenvolver nossa investigação em três etapas: começaremos refletindo sobre os pontos de convergência entre a obra de Sokurov e a de Goethe, que lhe serve de base, buscando pensar sobre os sentidos político e estético de *Fausto* hoje, dentro da cultura contemporânea. Neste ponto, emergirá a questão da atmosfera enquanto um fenômeno que, por se situar em um domínio para além do campo hermenêutico, demanda novos instrumentos operatórios. Em um segundo momento, buscaremos refletir sobre como a singularidade de sentido apresentada pelo vocábulo alemão *Stimmung* se oferece de modo produtivo para pensarmos, justamente, sobre essa forma de experiência sensível que designamos com termo atmosfera. Em nossa última etapa, nos dedicaremos à análise de alguns fenômenos óticos do filme de Aleksandr Sokurov como modo de compreensão de como a técnica é empregada na construção das *Stimmungen* de seu filme. Neste ponto, ficará evidenciado como o diálogo entre Sokurov e Goethe não se dá somente no domínio do enredo, mas também no modo peculiar como ambos se utilizam da técnica como forma de modulação dos afetos dos espectadores.

2 De Sokurov a Goethe

O *Fausto* de Aleksandr Sokurov se apresenta como uma livre-adaptação da tragédia de Johann Wolfgang von Goethe. Neste sentido, o realizador russo, juntamente com os roteiristas Marina Koreneva e Yuri Arabov, se aproveita da significativa plasticidade da tragédia alemã. Como se sabe, formalmente, o *Fausto* de Goethe é uma obra bastante heterogênea, com grande variedade de gêneros, formas e ritmos. Em seus 12.111 versos, é possível encontrar de canções populares a digressões filosóficas, de *feeries* mitológicas a dramas psicológicos e sociais. Desse modo, o realizador russo não só se beneficia com a riqueza e variedade do texto de Goethe, como também busca torcê-lo e plasmá-lo à sua maneira: no *Fausto* de Sokurov, Mefistófeles não é mais a figura de maquiagem pesada e de forte gestualidade não-naturalista, como habitualmente se via nas encenações da peça, mas nos é apresentada transfigurada na forma de um agiota, vestido rigorosamente à moda burguesa do século XIX; as viagens por diferentes zonas espaço-temporais, através das quais Fausto tinha visões alucinantes – como o rito

orgiástico da “Noite de Valpúrgia” (*Walpurgisnacht*) –, se transforma em um percurso terrestre a partir do qual os personagens entram e saem naturalmente dos ambientes, observando e interagindo com as vicissitudes do mundo dos vivos; já as aparições e desaparecimentos de Mefistófeles ocorrem sem nenhum tipo de espetacularização, como as brumas e trovões que marcam, por exemplo, a célebre adaptação realizada pelo cineasta alemão F. W. Murnau em 1926. É desse modo que a plasticidade do mito de Fausto se oferece a Sokurov como modo de incorporação das tensões próprias à cultura moderna, como o diretor revela em uma entrevista a Jeremi Szaniawski: “I wanted to turn Faust into a man of the early nineteenth century and to put all these burdens on his shoulders.”³ (SZANIAWSKI 2014: 303).

Fausto, como nos lembra Walter Benjamin, é um homem de “ambição selvagem e inquieta” (BENJAMIN 2009: 172), e é exatamente dentro dessa perspectiva que Sokurov o lê – gesto que o insere dentro de uma chave interpretativa bem contemporânea, a partir da qual o protagonista da tragédia é visto tanto como um dos “mitos do individualismo moderno” (WATT 2007), como postula Ian Watt; quanto como uma metáfora da gênese do capitalismo financeiro, como aponta Marshall Berman (BERMAN 1997). O que o realizador russo busca fazer, efetivamente, em seu *Fausto*, é apontar como os modos de exercício do poder estão intimamente ligados à esfera de uma ambição individual. Não é por acaso que o seu *Fausto* é o último filme de uma série que ele denomina como “tetralogia do poder”, um conjunto de quatro obras através das quais busca refletir sobre as consequências dos modos como quatro personagens históricos exercem o poder⁴: Hitler, em *Moloch* (1999); Lênin, em *Taurus* (2001); Hiroito, em *O Sol* (2005) e, Fausto, no filme homônimo de 2011.

Se, por um lado, o filme de Sokurov dialoga com essa tradição contemporânea de pensar o mito de Fausto na chave das consequências do desenvolvimento do sistema de valores da sociedade burguesa, por outro, flerta com a tradição da ficção fantástica moderna, na qual o extraordinário irrompe sutilmente do mundo natural. Nesse sentido, ainda que Mefistófeles apareça vestido de modo condizente com a realidade do seu

³ “Eu queria transformar Fausto em um homem do início do século XIX e colocar todo esse fardo sobre os seus ombros” (tradução minha).

⁴ Em entrevista a Jeremi Szaniawski, Sokurov afirma que: “The fundamental question, indispensable and central to the tetralogy is in my view the following: At the what price does a man choose to sell – or on the contrary, not to sell – his soul? That’s what these films talk about, most of all, and the consequences that ensue of course”. “A questão fundamental, indispensável e central para a tetralogia, no meu ponto de vista, é a seguinte: A que preço o homem escolhe vender – ao, ao contrário, não vender – sua alma? É sobre isso que o filme fala, em sua maior parte, e as consequências que decorrem dessa escolha, claro” (tradução minha). SZANIAWSKI (2014: 299).

tempo, portando cartola e casaca à moda burguesa, ao despir-se para se banhar, revela possuir um corpo disforme, destituído de órgão sexual e a sutil presença de um pequeno rabo. Em outra passagem do filme, para se livrar de um conflito numa taverna, Mefistófeles fura, com um espeto, uma parede, de onde, subitamente, começa a jorrar vinho. Em outra cena, Margarida é interpelada por Wagner, assistente de Fausto, que lhe apresenta um homúnculo, embrião produzido a partir de um processo de nigromancia. Digamos que, à maneira kafkiana, o sobrenatural não se anuncia de forma espetacular, mas irrompe sutilmente do clima de aparente normalidade, destituído de quaisquer explicações. Desse modo, constrói-se uma realidade inquietante, na medida em que ela suscita momentos de incerteza ao exame intelectual.

Não obstante este papel desempenhado pelas relações de sentido estabelecidas no plano do enredo, há também, no domínio da *mise-en-scène*, um conjunto de fenômenos óticos que diuturnamente nos inquietam ao longo do filme; fenômenos que, por se situarem fora do plano hermenêutico, demandam a busca de novos instrumentos operatórios para que sejam compreendidos. São eles que, de fato, cumprem um papel fundamental na modulação dos nossos afetos, na construção de um tipo de experiência sensível que denominamos como “atmosfera”. Mas de que forma, efetivamente, poderíamos submeter a um processo analítico aquilo que se situa nessas forças de encontro entre a imagem e a nossa percepção?

3 Atmosferas no cinema

De acordo com Leo Spitzer (1968), a palavra *Stimmung* foi lexicologicamente constituída ao longo do século XVIII. Sua origem estaria ligada, fundamentalmente, a fenômenos do campo semântico da música, como a expressão *gestimmt sein*, que alude à condição de “estar afinado”; ao verbo *stimmem*, que indica a ação de afinar um instrumento; e ao substantivo *Stimme* (voz).

Paradoxalmente, aquilo de mais produtivo que essa palavra pode oferecer para os estudos de estética consiste em uma singularidade de sentido que dificulta sua tradução. Leo Spitzer começa o seu estudo sobre a história semântica da palavra

Stimmung afirmando: “É fato que um termo como o alemão *Stimmung* é intraduzível”⁵ (SPITZER 2008: 15). Contudo, logo em seguida, o teórico ressalta que isso não significa que frases como “*die Stimmung in diesem Bilde*” (2008: 15) não poderiam ser traduzidas como “*l’atmosphère de ce tableau* [a atmosfera deste quadro]” (2008: 15). O problema é que nenhuma tradução consegue abarcar o potencial que o sentido dessa palavra tem para se referir, simultaneamente, àquilo que é observado, por exemplo, uma paisagem; e o modo como essa paisagem é sentida enquanto é observada. Como Spitzer destaca:

O que falta às principais línguas europeias é um termo que possa expressar a unidade de sentimentos experimentada pelo homem diante de seu entorno (uma paisagem, natureza, outro ser humano), e compreenda e una o objetivo (fático) e o subjetivo (psicológico) em uma unidade harmoniosa (2008: 15).

Em outras palavras, como observa o germanista americano David WELLBERY (2003), se nós a traduzimos como “atmosfera”, nos concentramos na dimensão objetiva; se a traduzimos como “humor” ou “disposição”, atentamos à dimensão psicológica. Para um alemão, voltando às reflexões de Spitzer, é possível dizer algo como “minha *Stimmung*” ou “a *Stimmung* de uma paisagem”; ao passo que, em português, soaria estranho dizer “minha atmosfera” ou “o humor dessa paisagem” (2008: 15). Portanto, a riqueza semântica dessa palavra está no seu potencial de expressar, concomitantemente, aquilo que me afeta e o modo como eu me vejo sendo afetado, apagando, desse modo, a dicotomia epistemológica tradicional sujeito/objeto, tendo em vista que, ainda para SPITZER, “para um alemão, *Stimmung* está fundida com a paisagem, a qual, por sua vez, está animada pelo sentimento do homem: é uma unidade indissolúvel em que homem e natureza estão integrados” (2008: 15).

Ainda que apresente uma singularidade semântica que a torna intraduzível, Hans Ulrich GUMBRECHT aposta na possibilidade de aproximação do sentido de *Stimmung* às acepções metafóricas das palavras **atmosfera**, **clima** e **ambiência**. No livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014), o teórico da literatura e da cultura propõe o desenvolvimento de um modo de leitura voltado àquilo que ele entende como “um potencial oculto da literatura” (GUMBRECHT 2014: 14); isto é, uma capacidade que a palavra, na sua própria materialidade, teria de despertar certas modulações afetivas no leitor. Nesse sentido, conclui GUMBRECHT, “‘Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*’

⁵ Todas as traduções do livro de Leo Spitzer foram por mim realizadas a partir da sua versão em espanhol: SPITZER (2008).

sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física” (2014: 14). É justamente nessa perspectiva que propomos uma aproximação entre os vocábulos atmosfera e *Stimmung*. Ao produzir fenômenos óticos e acústicos que entram em contato substancial com os nossos corpos, o cinema nos envolve materialmente em uma determinada atmosfera, *Stimmung*, influenciando, desse modo, sobre as nossas modulações afetivas.

No cinema, a palavra *Stimmung* foi largamente empregada pelos fotógrafos do expressionismo, como Carl Mayer, que buscaram levar às salas de projeção uma atmosfera própria ao teatro intimista alemão – *Kammerspiel* –, obtida através do modo como a luz e as sombras caíam sobre o cenário, os atores e os objetos de modo a sugerir ambiências, dotá-los de força expressiva. Neste intuito, os roteiros vinham com indicações muito precisas que visavam a sugerir que tipo de atmosfera deveria predominar em um determinado cenário, como no de *A noite de São Silvestre* (*Sylvester*, 1923), de Lupu-Pick, em que é possível encontrar expressões como “fumaça espessa”, “luz vacilante”, “Cabaré. Eflúvios densos. Fumaça. Luz baça” (EISNER 2002: 135). Para Lotte Eisner, esses efeitos plásticos são os principais responsáveis pela modulação dos afetos do espectador, uma vez que “a *Stimmung* flutua em torno tanto dos objetos quanto das personagens: é uma consonância metafísica, uma harmonia mística e singular em meio ao caos das coisas, uma espécie de nostalgia dolorosa [...]” (EISNER 2002: 135). É importante, ainda, acrescentar que o desejo de criação de determinadas conformações atmosféricas em uma imagem já fazia parte de uma tradição da cultura visual alemã chamada *Stimmungsbild*. Como nos lembra Susan BUCK-MORSS, a *Stimmungsbild* era “uma ‘pintura da atmosfera ambiental’, um gênero que estava em voga na época e visava a retratar um ‘clima’ ou uma atmosfera, mais que um sujeito” (BUCK-MORSS 2012: 174). É dentro dessa perspectiva que, no âmbito deste trabalho, pensar a construção de *Stimmungen* no *Fausto* de Aleksandr Sokurov significa refletir sobre como a técnica cria uma **atmosfera ambiental**, um modo de experiência sensível em que forças de encontro entre a dimensão material da imagem e o domínio perceptivo-cognitivo suscitam afetos na ordem daquilo que os críticos apontam como claustrofóbico, alucinante e atordoante.

4 *Stimmungen* no *Fausto* de Aleksandr Sokurov

Ao evocar a presença do *Erdgeist* (Espírito da Terra), na cena de abertura da tragédia de Goethe – *Nacht* (Noite) –, Fausto se vê, subitamente, envolto por uma mudança significativa nas condições atmosféricas:

Es wölkt sich über mir –
 Der Mond verbirgt sein Licht –
 Die Lampe schwindet!
 Es dampft – Es zucken rote Strahlen
 Mir um das Haupt – es weht
 Ein Schauer vom Gewölb' herab
 Und faßt mich an!

Nubla-se o espaço sobre mim –
 Oculta a lua o seu clarão –
 A luz se esvai!
 Sobe um vapor! – Coriscam raios rubros
 À minha volta – Um sopro frio
 Desce da abóboda e me invade! (GOETHE 2004: 69)

Na medida em que se tratava de um texto escrito para a encenação, *Fausto* lançava um desafio na ordem de sua *mise-en-scène*: como criar um espetáculo cujos fenômenos óticos sejam verdadeiramente inquietantes para os espectadores? Esta foi uma questão central para Goethe, que, na ocasião da primeira montagem integral do *Primeiro Fausto*, envia uma carta ao diretor Ernst August Friedrich Klingemann recomendando-lhe que alguma tecnologia fosse empregada para tornar a aparição do *Erdgeist* uma experiência realmente assustadora:

Diese Darstellung des Erdgeites stimmt im Ganzen mit meiner Absicht überein. Dass er durch's Fenster hereinsieht, ist gespensterhaft genug. Rembrandt hat diesen Gedanken auf einem radirten Blatte sehr schön benutzt⁶ (MAHL 1998: 20).

A solução apresentada por Goethe para tornar *Fausto* um espetáculo verdadeiramente perturbador transcende o plano do enredo e do significado das palavras e vislumbra um tratamento plástico da *mise-en-scène* que proporcione ao público uma experiência em

⁶ “Esta representação do Erdgeist está, em geral, de acordo com a minha intenção. O modo como ele olha pela janela é medonho o suficiente. Rembrandt usou essa ideia em uma agradável gravura” (tradução minha).

que o inquietante irrompe na contemplação de fenômenos óticos que desafiam a nossa percepção habitual das coisas. É exatamente esse o desafio que se impõe a Aleksandr Sokurov em sua adaptação da tragédia de Goethe: como produzir, tecnicamente, um espetáculo em que as atmosferas mantenham a natureza inquietante de *Fausto*?

Uma vez que as *Stimmungen* estão, como mostramos, estritamente vinculadas ao modo como os fenômenos relativos à materialidade da linguagem influem sobre a nossa dimensão afetiva, o trabalho de adaptação realizado por Sokurov poderia ser pensado como uma espécie de **tradução de ambiências**; em outras palavras, em um processo através do qual o realizador russo torce a matéria expressiva para gerar sentidos em direção à claustrofobia, à alucinação e ao atordoamento, para nos reportarmos, uma vez mais, às expressões empregadas na recepção do filme. Dentro dessa perspectiva, iremos nos concentrar, particularmente, nesta análise de *Fausto*, nos três conjuntos de fenômenos imagéticos que consideramos fundamentais para a compreensão de suas *Stimmungen*: ponto de vista e movimento; luz e cor; e deformação.

4.1 Ponto de vista e movimento

Qual é o olhar de Fausto sobre o mundo? Na segunda cena do filme de Sokurov, vemos o médico realizando, junto com seu assistente, Wagner, a dissecação de um cadáver em busca de uma glândula onde supostamente se alojaria a alma do ser humano, em uma espécie de busca pela glândula pineal, ponto em que Descartes especulava se dar a união substancial entre corpo e alma (DESCARTES 2011). A maneira como o olhar do médico perscruta o corpo, tencionando suas aberturas e arrancando suas vísceras já é indicativo do modo como Fausto vê o mundo: um lugar de encenação da ansiedade e angústia do homem com a constatação das limitações impostas pela própria pequenez da condição humana. Desse modo, o mundo, para Fausto, é um lugar cujo saber está hermeticamente fechado. O mundo é, nessa perspectiva, claustrofóbico.

Essa tensão entre o homem e o mundo, do ponto de vista existencial, se projeta para o próprio plano da *mise-en-scène*. Ao longo do filme, os percursos realizados pelo médico são marcados por uma luta corporal entre o sujeito e as limitações dos espaços por onde ele circula, que lhe impõem necessidades diversas: de se curvar em virtude do pé-direito baixo de sua casa; de se desviar dos objetos amontoados e dependurados do

escritório de Mauricius Müller; de tentar furar o bloqueio que uma procissão oferece ao seu trajeto. O mundo é, lembremos, claustrofóbico para Fausto. Contudo, não é só o olhar do médico que está sob a tutela da claustrofobia; a maneira como Aleksandr Sokurov configura os modos de o espectador ver esse espaço nos impõe um olhar cerrado sobre o mundo. O mundo é claustrofóbico para Fausto e também o é para o espectador.

O olhar que o espectador deposita no filme, nos lembra Arlindo Machado, “é subsidiário de um outro olhar, aquele que determina o ângulo, a distância e a duração segundo os quais o motivo é dado à visão” (MACHADO 2007: 10). Desse modo, somos testemunhas de um olhar que espreita, esquadrinha o mundo do Dr. Fausto. Mas de que forma a natureza plástica, material desse olhar influi sobre as nossas disposições afetivas; torna o mundo, para o espectador, tão claustrofóbico quanto o de Fausto?

Para um espectador, hoje, o estranhamento com o filme de Sokurov já tem início na própria amplitude do olhar que nos é oferecida pela sua projeção, que ocupa um espaço bem menor da tela, em relação ao que estamos acostumados no cinema atual. Esse espaço exíguo de visão é tributário da adoção, por Sokurov, do uso da janela⁷ 1.37:1, formato comum no período do cinema clássico norte-americano, mas que caiu em desuso e perdeu espaço para outros padrões, sobretudo o 1.85:1, atualmente *standard* nos estúdios de Hollywood. A adoção do formato 1.37:1 diminui o comprimento da imagem, reduzindo sua horizontalidade. Portanto, a escolha da janela a ser adotada acaba influenciando sobre as configurações do que vemos e como vemos, o que permite, ao realizador, determinar o que se deseja apontar como fundamental em um quadro, como é possível notar nos três planos recortados por diferentes tipos de janelas nos fotogramas do filme *Notre Musique* (2004), de Jean-Luc Godard, a partir dos quais percebemos a diferença entre as janelas 1.37:1, 1.66:1 e 1.85:1, respectivamente, e suas implicações nos modos de ver o rosto da atriz Sarah Adler:

⁷ De acordo com David BORDWELL, *framing* (janela, em português), “is not simply a neutral border; it produces a certain *vantage point* onto the material within the image. In cinema the frame is important because it actively defines the image for us”. “não é simplesmente uma borda neutra; ela produz um certo ponto-de-vista privilegiado sobre a imagem. No cinema, a janela é importante porque ela é responsável por definir a imagem para nós” (tradução minha). BORDWELL/ THOMPSON (2009: 201).



Figura 1: O mesmo fotograma do filme *Notre Musique* recortado em três tipos de janelas⁸.

No *Fausto* de Sokurov, essa visão exígua do espaço determina uma espécie de concentração de forças sobre a imagem; isto é, em vez de essas linhas de força se distribuírem centrifugamente do objeto focal para o espaço circundante, fazendo o nosso olhar buscar o que está no entorno, ela se concentra, centripetamente, no objeto focal, nos fazendo atentar aos seus volumes, texturas e luminosidades, tal como ocorre, por exemplo, nos planos fechados no rosto de Margarida, como nos mostra a imagem a seguir:



Figura 2: Fotograma do filme *Fausto* apresenta o rosto de Margarida em *close-up*⁹.

⁸ Fonte: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/12/14/godard-comes-in-many-shapes-and-sizes/>. Acesso em: 7 mar. 2014.

Neste plano fechado, a luz e a cor que banham o rosto da atriz russa Isolda Dychauk parecem preencher todo o quadro, para além dos limites estabelecidos pelos contornos do próprio rosto. Poderíamos nos apropriar, aqui, de uma feliz expressão concebida por Jean Epstein para se referir aos efeitos provocados pelos planos em *close up* dos filmes de Marcel L’Herbier: o rosto de Margarida “é luz pura solidificada num estágio próximo da ternura” (EPSTEIN 1983: 280). Portanto, a adoção da janela 1.37:1, diminuindo a amplitude horizontal da imagem, provoca uma fixação de toda a energia do nosso olhar no centro da imagem, onde vemos o rosto, cabendo às zonas periféricas uma espécie de dissolução dessa face, algo que poderíamos aproximar da noção deleuziana de **traços de rosticidade**, que, segundo o filósofo francês, seriam “traços dispersos feitos na massa, por linhas fragmentárias e quebradas [...] e que engendram uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno” (DELEUZE 1983: 138). Desse modo, as conformações visuais desse plano parecem conferir à imagem uma dimensão onírica, como uma experiência de natureza alucinatória.

O cerceamento da amplitude do olhar realizado pela janela 1.37 acaba, também, por potencializar as limitações que já nos são impostas pela própria *mise-en-scène*. Na medida em que Fausto perambula incessantemente por espaços exíguos, há uma necessidade de que a câmera esteja em constante movimentação para acompanhar os diálogos e as relações de interação entre o médico e os demais personagens. Essa necessidade obriga Sokurov a usar uma *steadicam*¹⁰ em boa parte do filme e a dar preferência aos planos-sequência; isto é, rodando as cenas com poucos cortes. Esse procedimento, aliás, faz parte do repertório estilístico de Sokurov, que possui um filme inteiro realizado em um único plano-sequência: *A arca russa* (2002). Jeremi SZANIAVSKI definiu esses incessantes movimentos de câmera de *Fausto*, realizados com o uso da *steadicam*, através da metáfora “*danse macabre*”, que seria resultante da

[...] uncanny sensation reinforced by this specific technology, but it is further dynamised, dialecticised by the film’s relatively quick editing, reinforcing the idea of contrary motion when two camera movements going in different directions collide. The subsequent effect is one of a carefully crafted choreographic wonder, a *danse macabre* of light and shadow, wherein the latter always threatens to conquer the former¹¹ (SZANIAVSKI 2014: 259).

⁹ Fonte: <http://becuo.com/isolda-dychauk-faust>. Acesso em: 8 jan. 2015.

¹⁰ *Steadicam* consiste em um mecanismo no qual uma câmera é acoplada ao corpo do cinegrafista e que permite que ele se movimente sem que haja trepidações na imagem, dando a impressão de que a câmera flutua em torno do espaço.

¹¹ “sensação inquietante é reforçada por essa tecnologia específica, que se torna ainda mais dinâmica e dialética pela edição relativamente ágil do filme, reforçando a ideia de movimentação oposta quando dois movimentos de câmera em direções opostas vão colidir. O efeito subsequente é de uma cuidadosa

Ao realizar um movimento incessante de busca angustiada pela realização dos desejos, Fausto vai, por uma certa ironia do destino, efetuando uma espécie de dança ritualística em direção à própria morte, que começa com o seu encontro com Mauricius Müller e continua com o cumprimento de várias outras etapas, como o pacto, a realização do desejo e a contrapartida; isto é, a entrega da própria alma ao agiota.

4.2 Luz e cor

Não é nenhuma surpresa que Rembrandt Harmenszoon van Rijn tivesse sido o pintor holandês mais admirado por Constantijn Huygens, preposto cultural do príncipe de Orange e amante dos jogos de ótica. Como observa Simon SCHAMA, “Nenhum dos seus contemporâneos se comparava a ele, quando se tratava de captar o reflexo da luz num peitoral de aço, o brilho de um brinco de pérola ou a trama de um jabô de renda” (SCHAMA 2010:135). Rembrandt criou uma pintura de luz; e, ao fazê-lo, construiu um espaço em profundidade, em que a iluminação se torna seletiva e confere peso emocional aos gestos e às cores. Rembrandt criou a *luz atmosférica*¹².

Durante o período de preparações para a filmagem de *Fausto*, Aleksandr Sokurov convidou o fotógrafo Bruno Delbonnel para uma visita ao Museu do Hermitage, em São Petersburgo, onde eles ficaram um bom tempo admirando aquele sussurro de luz que Rembrandt parece lançar sobre suas figuras:

On est resté deux heures devant le portrait d'une femme âgée peint par Rembrandt. Il disait voir l'âge dans la touche. Il veut trouver au cinéma cette qualité d'émotion dans la matière, la durée¹³ (BÉGHIN 2012: 16).

Vejamos a pintura que motivou a longa contemplação de Aleksandr Sokurov e Bruno Delbonnel:

destreza coreográfica admirável, uma dança macabra de luz e sombras, na qual este último sempre ameaça pôr a forma em perigo” (tradução minha).

¹² De acordo com Jacques Aumont, “Os inícios pictóricos da luz atmosférica são antigos: a maioria dos Rembrandts”. (AUMONT 2004: 175).

¹³ “Nós ficamos duas horas diante de um retrato de uma velha senhora pintada por Rembrandt. Ele dizia ver a idade dela pelo toque. Ele quer encontrar no cinema essa qualidade de emoção na matéria, na duração” (tradução minha).



Figura 3: Rembrandt van Rijn, *Retrato de uma velha senhora* (1654)¹⁴

A extrema acuidade de Aleksandr Sokurov com os aspectos plásticos da imagem rendeu-lhe a alcunha de “cineasta-pintor”¹⁵. Uma visada na filmografia do realizador russo só vem a confirmar essas afinidades eletivas entre o seu cinema e o domínio da pintura, seja buscando composições e distribuições de luz próprias a pintores como Rembrandt e Caspar David Friedrich, seja, de certa forma, prestando homenagem à própria história da pintura, através de filmes como *A arca russa* (2002), inteiramente rodado dentro do Museu do Hermitage, em São Petersburgo, e *Elegia de uma viagem* (2001), uma espécie de incursão afetiva pela história da pintura.

Evidentemente, o que justifica o fato de Aleksandr Sokurov reservar duas horas na contemplação de uma imagem como esta parece ser o desejo de compreender como, através do dispositivo técnico, seria possível criar uma atmosfera semelhante à da pintura de Rembrandt. O que está em jogo é um pacto com a técnica; pacto que lhe permitiria transportar a natureza plástica produzida por pigmentos coloridos sobre o suporte sólido para o domínio de uma película fotográfica sensível à luz. A alquimia de Sokurov visa à *luz atmosférica*, como se pode ver abaixo:

¹⁴ Fonte: http://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/24portra/. Acesso em: 20 jan. 2014.

¹⁵ Segundo Álvaro MACHADO, o cinema de Sokurov apresenta “elementos de uma autêntica desconstrução do espaço narrativo pelo império da imagem, coisa que o caracteriza desde o início como ‘cineasta-pintor’”. (MACHADO 2002: 18).



Figura 4: Fotograma do *Fausto* de Aleksandr Sokurov¹⁶.

No plano em destaque, que compõe uma das primeiras sequências do filme, Fausto recebe, em sua casa, a visita de Mefistófeles. Estamos diante de um plano aberto, em que a câmera, numa perspectiva diagonal, mostra o protagonista, em pé e de perfil, dirigindo seu olhar ao agiota, deitado no campo inferior da imagem. Há, aqui, duas fontes de luz visíveis no interior do plano: uma amarelada que emana de uma claraboia e ilumina a face de Mefistófeles, e outra que avança pela janela ao fundo, mais esbranquiçada. Apesar de a arquitetura, a mobília e o vestuário nos situarem, em termos de estilo, em um tempo distante, temos a impressão de que há, também, a reminiscência de um passado impressa na luz e na cor. Portanto, o desafio aqui se dá em fazer com que a iluminação do ambiente, a captação realizada pela câmera e o trabalho de coloração final consigam criar, através dos meios técnicos cinematográficos, um efeito próximo àquele obtido pelo pintor holandês através do pigmento sobre a superfície sólida. O esforço de Sokurov pode ser aproximado daquilo que Jacques AUMONT define da seguinte forma: “trabalhar a aparência plástica da imagem é sempre procurar modelar o material fotográfico para torcê-lo ‘no sentido do sentido’” (AUMONT 2004: 171). E o sentido buscado pelo realizador russo é aquele que sugira ao espectador uma experiência de imersão em um tempo passado a partir do modo como a luz se distribui

¹⁶ Fonte: www.dicta.com.br. Acesso em: 22 jan. 2015.

no plano: estamos num outro tempo, em que as cores chumbo/estanho/amarelo são provenientes da própria tonalidade emitida pelas fontes de luz existentes: a vela, a lamparina e o sol. Um amarelo, a propósito, como o das telas de Rembrandt, que, segundo Simon SCHAMA, “arde perigosamente, fosforicamente. É uma luz que pode chamuscar quem não se afasta” (SCHAMA 2010: 136).

Essa abordagem claramente pictórica da composição, da luz e da cor, em Sokurov, impõe, ao material fílmico, efeitos análogos ao pigmento, à massa de tinta – ainda que tenham natureza qualitativa distinta – e, desse modo, somos remetidos a um tempo que não conhecemos através da fotografia ou do cinema, uma vez que os dispositivos que os tornam possíveis nem existiam, mas através das pinturas renascentista, barroca e romântica – para ficarmos nas concepções plásticas mais evidentes em *Fausto*. Esse trabalho de criação de uma *luz atmosférica* é diretamente responsável por um dos aspectos mais estonteantes do filme de Sokurov: as cores, como os fotogramas a seguir revelam:



Figura 5: Fotograma mostra Margarida no interior de uma catedral¹⁷.

¹⁷ Fonte: <http://corrierino.com/forum/viewtopic.php?p=925369>. Acesso em 15 jan. 2014.



Figura 6: Fotograma mostra Margarida durante a relação sexual com Fausto¹⁸.

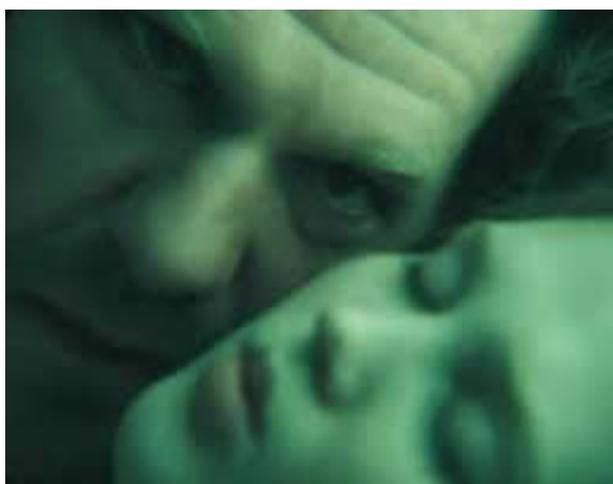


Figura 7: Fotograma apresenta Fausto e Margarida durante a relação sexual¹⁹.

Os três fotogramas em destaque nos permitem perceber que, ainda que o filme de Sokurov possua uma unidade plástica, a textura da imagem e os padrões de marcação de cor oscilam bastante ao longo de sua exibição. É visível como há, nos três casos, uma tendência ao monocromatismo – azul, amarelo-dourado e verde-azulado, respectivamente. Há também, entre os três, notáveis diferenças de contrastes: forte, no primeiro e terceiro fotogramas, e tênue, no intermediário. Ao fim e ao cabo, essas variações abruptas de sistemas cromáticos, de um plano para outro, parecem ser,

¹⁸ Fonte: <http://www.jblog.com.br/leiacinema.php?itemid=30281>. Acesso em 15 jan. 2014.

¹⁹ Fonte: tswjournal.wordpress.com. Acesso em 15 jan. 2014.

também, em grande medida, responsáveis pela atmosfera alucinante e atordoante do filme.

O método de *étalonnage*²⁰ do filme de Sokurov revela o trabalho meticuloso do realizador em pensar a atmosfera própria de cada cena, de cada plano, como se um único fotograma fosse uma tela, com composição e relações cromáticas próprias. A pintura compõe, a propósito, o próprio método utilizado por Sokurov para chegar ao resultado final desejado, como a imagem a seguir revela (Fig. 8).

O *storyboard* em destaque nos permite compreender o método de trabalho do realizador russo no que diz respeito à *étalonnage*. À esquerda, encontramos a decupagem do filme quadro a quadro, enquanto, à direita, é possível ver as indicações de cores buscadas por Sokurov através do uso de tinta guache ou lápis de cera. A observação desse trabalho revela um esforço de Sokurov de atingir o pictural tanto no processo de pré-produção, como no de pós-produção. Aqui, também, é possível e estimulante pensar, mais uma vez, sobre o esforço do realizador em fazer a matéria fílmica apresentar características análogas à matéria pictórica; em outras palavras, em fazer com que o aparato técnico possa gerar imagens cujos aspectos plásticos sugiram formas trabalhadas à mão. Para Beatriz Furtado, é justamente essa “vontade de pintura, como princípio plástico e força criadora, que imprime na imagem um plano de composição, figuras de pensamento e blocos de sensações” (FURTADO 2013: 16).

²⁰ A *étalonnage* – em português, “marcação de luz e correção de cor” – é um procedimento técnico realizado após a montagem final do filme e que tem como objetivo fazer com que as cores e os contrastes das diferentes cenas filmadas em diferentes ambientes e com diferentes luzes sejam igualadas para que o espectador tenha uma percepção homogênea em termos de textura de imagem.

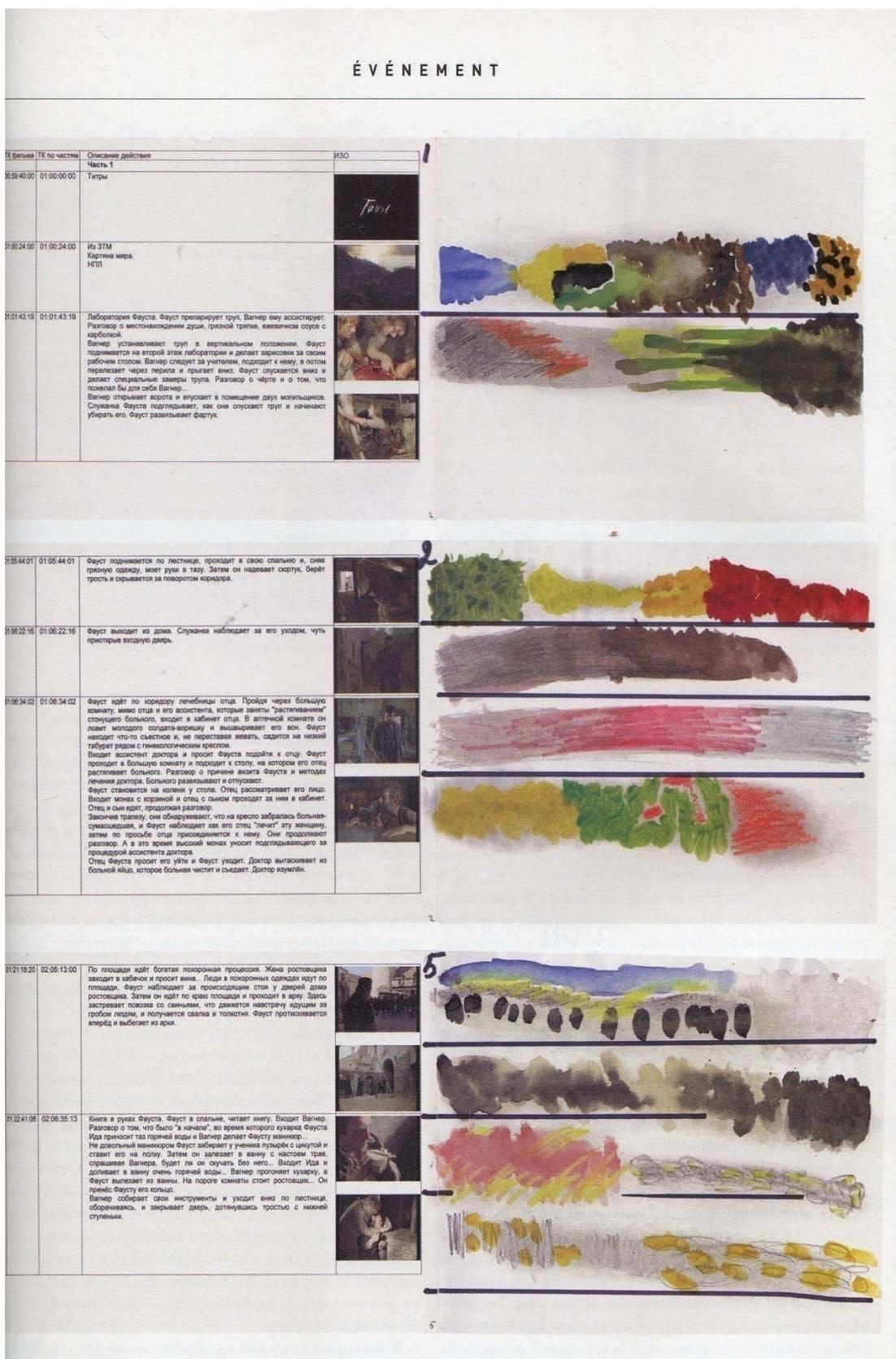


Figura 8: *Storyboard* com intervenções de Sokurov com tinta e lápis de cera²¹.

²¹ *Cahiers du Cinéma*. N. 679. Junho/2012. p.15.

O trabalho de Aleksandr Sokurov com as cores revela que o diálogo do diretor russo com Goethe não se limita à poesia dramática do escritor alemão, que serviu de base para sua adaptação cinematográfica, mas abarca, também, as incursões de Goethe no campo das ciências naturais, particularmente os apontamentos feitos na obra *Doutrina das cores* (*Farbenlehre*). Ao ser questionado sobre em que medida essa obra influenciou o tratamento dado às cores no seu *Fausto*, Sokurov assevera que tal influência ocorreu “Sans aucune doute. C’est l’un des traités esthétiques fondamentaux qui possède, à mes yeux, une grande valeur pratique. Surtout pour moi”²² (BÉGHIN 2012: 14).

Publicada em 1810, esta obra se notabilizou como uma relevante incursão do escritor alemão no domínio das ciências naturais. O livro era resultado de um trabalho que havia começado anos antes, quando em 1791, após uma viagem à Itália, Goethe inicia uma série de experimentos com lentes e prismas que, em última instância, buscava questionar as ideias de Isaac Newton acerca da teoria cromática. Contudo, é provável que a última seção do livro – “Efeito sensível-moral da cor” – tenha influenciado de forma mais decisiva no trabalho cromático de Sokurov em *Fausto*. Nesta seção, Goethe busca investigar as interações entre percepção e conhecimento, na medida em que, segundo o escritor alemão, “A experiência nos ensina que cores distintas proporcionam estados de ânimo específicos” (GOETHE 2011: 139); isto é, a cor “estimula em nosso olho a sensação de sua qualidade” (2011: 146).

O trabalho de Sokurov parece, ainda que de um modo não esquemático, tentar explorar o potencial das cores de criar modulações afetivas às cenas. Voltando aos três fotogramas apresentados juntos página 17, é possível perceber mais claramente essa relação. No primeiro fotograma, a tonalidade azul que envolve o rosto de prazer de Margarida dentro da igreja parece reforçar o caráter celestial, de pureza que envolve a personagem. No segundo, o amarelo-ouro parece estimular o nosso olhar a percorrer o rosto da personagem. É relevante lembrar que Goethe definiu que o amarelo possui uma “impressão calorosa e agradável” (GOETHE 2011: 141). Já no terceiro, o olhar lascivo de Fausto, ao se aproximar de Marguerite enquanto ela dorme, desejando violentá-la, se encontra envolto em uma tonalidade monocromática verde, o que reforça, de alguma forma, um certo desconforto moral do espectador com a cena, ratificando o modo como Goethe pensou o efeito sensível-moral desse tom: “a cor de enxofre, que tende ao verde,

²² “Sem nenhuma dúvida. É um dos tratados estéticos fundamentais que possui, a meu ver, um grande valor prático. Sobretudo para mim” (tradução minha).

tem algo de desagradável” (GOETHE 2011: 141). Portanto, ainda que não se possa exatamente pensar em uma gramática das cores entre sensação e moral, como pensou Goethe, essa ideia parece ser bem produtiva para se compreender o trabalho de Sokurov com elas; um trabalho que parece ser pautado pela construção de ambiências a partir da busca de afinidades entre as sensações visuais e a construção das *Stimmungen*.

4.3. Deformação

Giambattista della Porta viveu em um período muito próximo a Georg Faustus. E assim como o médico alemão, o físico italiano nutria interesse pelo mundo da magia, o que o levou, a propósito, a ser acusado pelo papa Paulo V de praticar nigromancia. Em *Magiae naturalis*, livro impresso em Nápoles em 1558, della Porta descrevia uma experiência ótica fascinante, a existência de “espelhos que alongavam ou encurtavam os rostos, tornavam os homens mais velhos ou mais jovens, deformavam-nos e desfiguravam-nos” (MANNONI 2003: 45).

Pouco mais de duzentos anos depois, é apresentado, em Paris, o primeiro espetáculo de Fantasmagoria, projeções que se utilizavam da mesma lanterna mágica que Goethe vislumbrava empregar na encenação do seu *Fausto*. Desse modo, as experiências óticas com anamorfose se tornaram uma forma de entretenimento popular, como nos lembra Jurgis BALTRUSAITIS: “O sistema foi estabelecido inicialmente como uma curiosidade técnica, mas abrangeu também uma poética da abstração, um efetivo mecanismo de produção de ilusão de ótica” (apud MACHADO 1997: 59). Em seu estudo sobre a *arqueologia do cinema*, Laurent Mannoni nos conta que, nesses primeiros espetáculos de Fantasmagoria, realizados por Étienne-Garpard Robert, no Convento dos Capuchinhos, em Paris, os espectadores, para chegarem à sala de exibição, eram obrigados a passar por um longo corredor onde havia uma série de pinturas fantásticas, entre as quais, “uma anamorfose intitulada ‘Monstro encontrado no coração de uma bela mulher’” e “um espelho cilíndrico que alongava a figura do espectador” (MANNONI 2003: 172).

O poder atordoante da visão agenciada pelas lentes anamórficas levou Aleksandr Sokurov a adotá-las em *Fausto*. De acordo com o realizador russo, em depoimento a Jeremi SZANIAWSKI, “we used a unique lens – a very large one (he gestures to about the size of a large tv screen). It creates inverted perspective. It is very difficult to operate,

and there is only one model of it in the world”²³ (SZANIAWSKI 2014: 304). A adoção das lentes anamórficas provoca, invariavelmente, uma perturbação na forma, como se pode perceber na reprodução dos fotogramas a seguir:



Figura 9: Fotograma mostra Mauricius Müller sob efeito das lentes anamórficas²⁴.



Figura 10: Fotograma mostra Mauricius Müller sob efeito das lentes anamórficas²⁵.

²³ “Nós usamos uma lente única – bem larga (ele mostra o tamanho aproximado de uma TV de tela plana. Ela cria uma perspectiva invertida. Ela é muito difícil de operar e só há um modelo no mundo” (tradução minha).

²⁴ Fonte: <http://moviessansfrontiers.blogspot.com.br/2012/05/128-russian-director-alexander-sokurovs.html>. Acesso em 10 fev. 2015.

²⁵ Fonte: <http://kinomusorka.ru/en/directors-director-alexander-sokurov-films-film-faust-2011.html>. Acesso em 12 jan. 2014.

A torção da matéria em direção à figura pode ser considerada um aspecto inerente à própria atividade artística. O escultor torce o mármore para extrair dele uma forma; o músico tensiona as cordas do violão para produzir o som; Sokurov manda construir lentes anamórficas para conferir à imagem um poder de expressão.

Ao observarmos os dois fotogramas em destaque, percebemos que as imagens se encontram tensionadas no sentido diagonal, fenômeno que causa uma ruptura tanto com o tipo de visualidade com a qual estamos habituados em nosso dia a dia, quanto com a própria natureza plástica oferecida pela maior parte do filme. É dentro dessa perspectiva que a contemplação desses fotogramas acaba por revelar como a imagem passa a ser muito mais do que uma representação de algo para se tornar uma testemunha do modo como o tratamento dado ao material fotográfico torna a própria materialidade visível; resultado da ação de um sistema de forças sobre ela. Gilles Deleuze se perguntava, acerca da pintura de Francis Bacon, sobre como ela tornava visíveis forças invisíveis; como as cabeças agitadas do artista inglês apresentavam um movimento que era resultado de “forças de pressão, dilatação, contração, achatamento, estiramento que se exercem sobre a cabeça imóvel” (DELEUZE 2007: 64). De forma análoga, a distorção, uma vez que não se localiza em um ponto específico da imagem, como nas cabeças pintadas por Bacon, mas em toda sua extensão, torna visível a ação de um fenômeno ótico, de uma força; neste caso, de uma concavidade e espessura das objetivas que desviam a luz que atravessa a lente, deslocando o centro ótico da imagem.

A existência de um sistema de forças que age sobre a imagem nos permite refletir sobre as ideias de atmosfera, clima e ambiência em uma outra perspectiva. Na chave romântica, como é sabido, esses termos estavam intrinsecamente ligados a ação de fenômenos meteorológicos sobre a paisagem – o vento que agita a copa das árvores, por exemplo –, ou a existência de forças desconhecidas que atuam sobre a realidade – um caixão de se abre sozinho, por exemplo. No caso dos fotogramas em destaque, as forças que atuam sobre a realidade visível, no filme, decorrem de uma ação da própria técnica; é ela a responsável pela revelação desses fenômenos óticos que atuam sobre o nosso modo de ver, criando uma atmosfera singular. É sintomático, nesse sentido, que Rudolf KURTZ (2007) defina o expressionismo como um modo de evocar aquilo que não é fotografável; e este algo não fotografável nos parece ser o próprio tempo, se pensarmos na proposta de Arlindo MACHADO de entender a anamorfose como uma forma de sua inscrição na imagem: “o tempo surge então como um elemento transformador, capaz de

abalar a própria estrutura da matéria, de comprimi-la, dilatá-la, multiplicá-la, torcê-la até o limite da transfiguração” (MACHADO 1997: 70).

Ainda que não tenha, convencionalmente, uma função narrativa dentro do filme, o emprego desses efeitos acaba por induzir o próprio espectador a tentar encontrar um porquê para tal procedimento estético; isto é, uma relação de pertinência entre forma e conteúdo. Curiosamente – ou não –, o uso das lentes anamórficas ocorre em momentos em que se suspeita da presença de forças sobrenaturais: no caso do primeiro fotograma, o encontro inicial de Fausto com Mauricius Müller (Mefistófeles); já no segundo, a condução de Fausto em direção ao inferno. Portanto, a presença de forças sobrenaturais é sugerida através do uso de forças óticas, matéria que atua sobre a nossa percepção. Em sua análise do quadro *O enterro do conde Orgaz*, de El Greco, Deleuze sugere que o modo como as figuras da metade superior do quadro do pintor maneirista espanhol aparecem, afinando-se desmesuradamente, se daria em função daqueles corpos estarem expostos a “sensações celestes, infernais ou terrestres” (DELEUZE 2007: 18). Em *Fausto*, as distorções na plástica da imagem atestam, mais uma vez pensando com DELEUZE, que “as Figuras divinas [ou demoníacas, acrescentamos] são animadas por um livre trabalho criador, por uma fantasia que se permite qualquer coisa” (2007: 18).

Considerações Finais

Nossa questão de partida, neste trabalho, consistiu em compreender a importância da técnica na construção das atmosferas do *Fausto* de Aleksandr Sokurov. Neste sentido, a partir da análise empreendida, é possível concluir que os dispositivos técnicos desempenham um papel fundamental no processo de construção das *Stimmungen*, tendo em vista que, como ficou evidenciado, os aspectos da ordem da materialidade da linguagem – no caso, os meios de expressão da linguagem cinematográfica – influem sobre as disposições afetivas do espectador. Neste sentido, esta análise também revelou uma outra dimensão do diálogo de Sokurov com Goethe: aquela concernente às imbricações entre técnica e estética. Mais do que uma adaptação de um texto literário para o cinema, o *Fausto* de Sokurov é uma obra que busca traduzir, para a contemporaneidade, uma determinada forma de experiência sensível.

O filósofo argentino Hernán ULM chamou a atenção para o fato de que “Não é possível [...] dizer que a matéria ‘encarna’ os significados. Cada materialidade produz um

sentido que não se remete à encarnação” (2014: 27). Dentro dessa perspectiva, o *Fausto* de Sokurov não se apresenta como um filme que supostamente encarnaria um sentido emanado pela tragédia de Goethe, mas como uma obra resultante do próprio esforço do realizador russo em torcer o material fílmico a fim de extrair dele uma forma análoga de experiência sensível. Desse modo, de Goethe a Sokurov, os afetos na ordem da claustrofobia, da alucinação e do atordoamento irrompem no modo como, a fim de se traduzir ambiências, os dispositivos técnicos são empregados para a produção das *Stimmungen*; seja na forma de projeção de rostos em dimensões gigantescas, na construção de uma cortina de fumaça, no emprego da anamorfose, no monocromatismo, na luz atmosférica de Rembrandt, no uso da lanterna mágica; enfim, em todos aqueles momentos em que, buscando, de alguma forma, uma irremediável sensibilização do outro, o homem, de forma consciente e deliberada, buscou uma aliança com a técnica.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BÉGHIN, Cyril. Comment Faust passa la montagne. In: *Cahiers du Cinéma* n. 679. Paris, jun. 2012, 6.
- _____. Aleksandr Sokurov, peintre de la couleur. In: *Cahiers du Cinéma* n. 679. Paris, jun. 2012, 14.
- _____. Le champ de la couleur. In: *Cahiers du Cinéma* n. 679. Paris, jun. 2012, 16.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. Wisconsin: University of Wisconsin, 2009.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”. In: BENJAMIN, Walter [et al.], *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.
- _____. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- EISNER, Lotte. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- EPSTEIN, Jean. “Realização do detalhe”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- FURTADO, Beatriz. “A imagem-intensidade no cinema de Sokurov”. In: PARENTE, André. *Cinema/Deleuze*. Campinas, SP: Papirus, 2013.
- GOETHE, J.W. von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. [tradução: Marion Fleischer]. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- _____. *Doutrina das cores*. [tradução: Marco Giannotti]. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- _____. *Fausto: uma tragédia*. [tradução: Jenny Klabin Segall]. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Rio de Janeiro: Contaponto, PUC, 2014.
- KURTZ, Rudolf. *Expressionismus und film*. Berlin: Chronos Verlag, 2007.
- MACHADO, Álvaro. “O planeta Sokúrov”. In *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- _____. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MAHL, Bernd. *Goethes Faust auf der Bühne*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1998.
- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: UNESP, 2003.
- ROSE, Steven. Aleksandr Sokurov: desilusions and grandeur. *The Guardian*. London, nov. 2011. <http://www.theguardian.com/film/2011/nov/14/aleksandr-sokurov-faust>. (15/01/2014).
- SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SCHÖNE, Albrecht. *Faust. Texte und Kommentare* (Deutscher Klassiker Verlag). Frankfurt, 2005.
- SCOTT, A. O. The muse of Goethe intensified. In: *The New York Times*. New York, nov. 2013. http://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html?_r=0. (15/01/2014).
- SPITZER, Leo. “Milieu and ambience”. In *Essays in historical semantics*. New York: Russel & Russel, 1968.
- _____. *Ideas clásica y Cristiana de la armonía del mundo*. Madrid: Abada Editores, 2008.
- SZANIAWSKI, Jeremi. *The cinema of Aleksandr Sokurov: figures of paradox*. New York: Wallflower Press Books; Columbia University Press, 2014.
- ULM, Hernán. *A fenda incomensurável: Literatura e cinema*. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2014.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- WELLBERY, David. “Stimmung”. *Historisches Wörterburch ästhetischer Grundbegriffe*, v.5: *Postmoderne – Synästhesie*. Ed. Karlheinz Barck et al. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2003.

Recebido em 11/08/2015

Aceito em 10/09/2015

Indialogia brasileira: literatura, fotografia e alteridade cultural na obra do austríaco Mario Baldi

[Brazilian Indialogy:

literature, photography and cultural otherness in the work of the Austrian Mario Baldi]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-8837182672103>

Marcos de Brum Lopes¹

Abstract: This article concerns photographic and narrative experiences of the Austrian photographer Mario Baldi, who worked among Brazilian Indians in the first half of the twentieth century. Baldi wrote a book about his relation with the Carajá and published it both in Brazil and Germany. This analysis aims to compare both versions of the book and consider the innovations and limits of the representations made by Baldi about the cultural otherness in Brazil. These representations, shared by both Brazilian and German authors, were influenced by an ethnological romanticism, the so-called Brazilian Indialogy in the 1940's and 1950's.

Keywords: narrative; photography; cultural otherness

Resumo: O artigo aborda as experiências fotografias e narrativas do fotojornalista austríaco Mario Baldi, que trabalhou entre os índios brasileiros na primeira metade do século XX. Baldi escreveu um livro sobre sua convivência com os Carajá e publicou tanto no Brasil quanto na Alemanha. O objetivo dessa análise é comparar as duas versões e abordar as inovações e limites das representações que Baldi faz da alteridade cultural brasileira, influenciadas por um romantismo etnológico compartilhado por alguns estudiosos brasileiros e alemães, denominado nos anos 1940 e 1950 de indialogia brasileira.

Palavras-chave: narrativa; fotografia; alteridade cultural

Em 1938, o fotógrafo austríaco Mario Baldi (1896-1957) foi enviado pelo jornal carioca *A Noite* para uma missão no interior do Brasil. Ele deveria acompanhar a jovem Doralice Avellar, cineasta pernambucana formada na Alemanha, e cobrir

¹ Museu Casa de Benjamin Constant - Arquivo Histórico, Rua Monte Alegre, 255, 20240-192, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Email: marcosfblopes@gmail.com. Pesquisa realizada com bolsa de doutorado do CNPq.

fotograficamente o seu trabalho cinematográfico. Doralice voltou ao Brasil com o projeto de fazer um filme sobre a cultura do país, desde o nordeste até a Ilha do Bananal, onde viviam os índios Carajá. Infelizmente o filme até hoje não foi localizado, porém as fotografias feitas durante essa vivência entre os índios circularam na imprensa e na literatura entre 1938 e 1951. O objetivo desse artigo é analisar os significados e os limites desses discursos, verbais e visuais, que fizeram parte de um debate sobre alteridade cultural e constituição étnica do povo brasileiro, baseada no mito do cruzamento das raças indígenas, brancas e africanas.

Um índio narrador

Nos anos 1940, Mario Baldi começou a trabalhar em um livro que contaria suas aventuras entre os índios Carajá. Ele havia visitado esses índios em 1936 e 1938, tinha tomado notas das suas observações e feito muitas fotografias. Essas experiências foram narradas na imprensa brasileira e europeia, mas o fotojornalista austríaco desejava registrá-las numa contribuição literária. Os originais do livro foram feitos em alemão, sua língua nativa, mas a primeira versão foi publicada em português pela editora Melhoramentos, em 1950, com o título *Uoni-Uoni conta sua história*. Dois anos depois, leitores alemães puderam conhecer a narrativa de Baldi, publicada em Düsseldorf pela Bastion Verlag, com o título modificado: *Uoni-Uoni ou os últimos índios da Água Grande (Uoni-Uoni oder die letzten Indianer am großen Wasser)*.

Como uma produção de um fotojornalista, *Uoni-Uoni* apresenta um conteúdo visual interessante, uma construção de palavras e imagens que se relacionam de forma específica, inovadora e provocativa. O livro é endereçado ao público jovem, ao qual era natural apresentar aspectos da formação nacional brasileira de forma leve e direta. A editora que publicou o livro no Brasil investia na produção de obras paradidáticas, destinadas especificamente à formação moral e intelectual da juventude. Já a editora alemã era especializada em livros religiosos. Dessa forma, tanto no Brasil como na Alemanha, *Uoni-Uoni* teve um caráter educativo.

A imagem do indígena foi largamente utilizada na construção de identidades, seja nos contextos históricos colonial, imperial ou republicano. Lígia CHIAPPINI (2005: 35), tratando do índio na literatura brasileira, sugere uma trajetória que parte do índio

como objeto da observação, passa pelo indígena personagem de narrativas e chega, mais tarde, ao índio narrador: “escritores cultos tematizaram a questão indígena, falando pelo índio ou tentando fazê-lo falar, mas sempre através do filtro de um ponto de vista, embora diversificado, de branco e letrado”. Por isso, a principal inovação do livro de Mario Baldi é que ele é narrado por um índio, obviamente um narrador ficcional, mas significativo do ponto de vista cultural e antropológico.

Para abordar a narrativa, proponho uma análise que compreenda o verbal e o visual como um exemplo de *mixed media* (MITCHELL 2005), uma mistura de imagens e palavras que definem, mas também limitam experiências de imaginação, relativização, compreensão, surpresa, aprendizado e memória.

Pelo olhar de um índio

Carol SCHLOSS (1987), que escreveu sobre a relação entre a fotografia e a literatura, introduz seu trabalho fazendo referência a *Pig earth*, primeira parte da trilogia *Into the labours*, de John Berger. Pépé, um dos personagens de Berger, que tinha o desejo de saber mais sobre sua própria cultura, afirma, numa mesa de uma casa do vilarejo: “I would like to know what life was like ten thousand years ago. [...] To see how the things we know today were first learnt.” (BERGER 1992:48-49)

A passagem reflete a necessidade de o observador se projetar para fora do mundo vivido, sempre que se deseja ter uma ideia diferente, mais ampla ou profunda sobre si mesmo. Existe uma impossibilidade inerente a toda vontade de autovisualização, somente superada numa situação hipotética de um ponto de vista externo, da construção de outro indivíduo observador: “That is what I would like to know if I was a crow on a tree watching [...] I’d look down at them like the old crow looks at us!”, Pépé sugere que tem alguma ideia de como o corvo olha para ele mas o conteúdo do que veria permanece, ainda, misterioso.

A construção de um observador com objetivo de autovisualização estrutura também o trabalho literário de Mario Baldi. Na imprensa, o fotojornalista já havia narrado suas experiências entre os Carajá num estilo jornalístico e em primeira pessoa. No livro, as mesmas histórias e fotografias serviram para que Baldi revisitasse suas experiências através de outra voz narrativa. Como Pépé e o corvo, Baldi quer olhar

pelos olhos de um índio e essa voz narrativa pode ser colocada em perspectiva. Mario Baldi, como branco e letrado, baseou seu ponto de vista nessa estratégia: o índio narrador contará a história. Mas fica a pergunta: sua própria história ou a história de Baldi?

Essa pergunta lembra a relação entre história e ficção, narrador e leitor. Paul RICOEUR (1997) escreveu longamente sobre isso. Para ele, tanto a história quanto a ficção devem ser separadas de um passado que aconteceu – o *ter-sido* que não se pode mais observar. “Essa crítica do conceito ingênuo de realidade aplicada à passividade do passado exige uma crítica simétrica do conceito não menos ingênuo de irrealidade aplicado às projeções da ficção”. (RICOEUR 1997: 274) Todo texto tem seu próprio mundo, fruto de uma vontade original, que ficará sempre em suspenso, à espera de uma mediação de leitura: “com efeito, somente pela mediação da leitura é que a obra literária obtém a significância completa”. (RICOEUR 1997: 275)

Na união do mundo do texto (sua estrutura interna) com o do leitor (recepção mediadora) Ricoeur identifica quatro elementos: o autor e o leitor reais; e o autor e o leitor implicados. Todos completariam o ciclo da experiência cultural:

O mundo do texto constitui relativamente à estrutura ‘interna’ do texto uma intenção absolutamente original. Mas temos de confessar que, considerado à parte a leitura, o mundo do texto continua sendo uma transcendência na imanência. Seu estatuto ontológico permanece em suspenso: em excesso relativamente à estrutura, à espera de leitura. Só na leitura o dinamismo de configuração encerra o seu percurso... Com efeito, do autor é que parte a estratégia de persuasão que tem como alvo o leitor. É a essa estratégia de persuasão que o leitor responde acompanhando a configuração e apropriando-se da proposta do mundo do texto. (RICOEUR 1997:275-277)

O autor real não tem muito peso na fenomenologia da leitura de Ricoeur. Sendo digno de biografia, ele seria apenas autor da estratégia de persuasão, cujo componente central é o autor implicado, aquele que se dirige, de fato, ao leitor. A voz narrativa é fruto da “parafernália de disfarces e máscaras de que se serve o autor real para se transformar em autor implicado.” (RICOEUR 1997: 279). Uma das estratégias para essa metamorfose autorial é a construção de um autor digno de confiança. A confiança, diz Ricoeur, está para a narrativa de ficção assim como a prova documental está para a historiografia. Na ausência de uma prova documental, o autor implicado propõe um pacto de leitura entre si e o leitor. Esse leitor ainda é implicado, ou seja, virtual. Está latente à espera que seja metamorfoseado em leitor real e, enfim, seja completado o ciclo.

Essas ideias nos ajudam a entender o papel do narrador de Baldi. A primeira inovação do autor real, ao tratar da vida indígena, é a criação de um narrador indígena ficcional. Essa voz narrativa não era comum para o padrão da época. Em comparação, a coletânea de artigos *Entre os Xavantes do Roncador* (SOUZA 1946), publicada por seu amigo e dupla de reportagem Lincoln de SOUZA, definia já no título o lugar do homem branco, situado *entre* os objetos de observação.

Em certa medida, Mario Baldi tentou evitar a relação sujeito/objeto que estruturou o trabalho de Lincoln de Souza. Na verdade, ele não se opunha às abordagens dos trabalhos como o de Lincoln de Souza, já que suas próprias fotografias aparecem em *Entre os Xavantes do Roncador* e ele mesmo havia cultivado essa perspectiva nos artigos ilustrados que publicava. Ao mesmo tempo, é inegável que em *Uoni-Uoni* a estrutura de poder em relação aos povos indígenas do Brasil, exercida também pela autoridade de quem poderia falar pelos índios, foi em parte modificada. Assim, através de uma tentativa de relativização e compreensão, os meios de comunicar, de contar uma história, estão sob uma única voz e olhar, texto e imagem controlados por um índio – ainda que inventado.

É interessante notar que Mario Baldi construiu sua voz narrativa a partir de provas documentais, exatamente aquilo que falta ao autor de ficção (na argumentação de Ricoeur). Nesse caso, as fotografias eram os indicadores infalíveis de que ele estivera entre os índios. No prefácio, parte em que o autor apresenta ao leitor a história e a forma como foi ela elaborada, percebemos que Baldi está mostrando as credenciais de alguém com tempo de vivência entre os índios e que viu os fatos de perto: “Baseia-se tudo em fatos autênticos”. (BALDI 1950: 5-6) Ele poderia ter optado por continuar no mesmo tom do relato de viagem, como ele mesmo até então fizera. Mas quando a narração está para começar, outra voz é anunciada: “Deixo que ele próprio narre, na sua maneira ‘engraçada’ e afável, as suas aventuras e outras, que aconteceram nestas paragens, durante minha filmagem, entre estes amáveis índios Carajá.” (BALDI 1950: 5-6).

E assim começa a história: “Eu sou Uoni-Uoni” (BALDI 1950: 9). O pequeno índio narrador chamava-se Toilá, mas teve seu nome modificado para Uoni-Uoni pelo homem branco. A mudança se dá, na narrativa, por um rito de passagem duplamente significativo, já que é Baldi quem redefine a identidade expressa no nome do indiozinho e o episódio demarca na narrativa um novo momento na vida de Toilá/Uoni-Uoni. A passagem se baseia na percepção do branco: “Ele percebeu que eu tenho na pele da

barriga, bem perto do umbigo, duas verrugas. – ‘Que é isso?’ perguntou-me. ‘Uoni’, respondi. Riu-se muito. – ‘Ó meu pequeno amigo. Agora tu não serás mais Toilá. Vais chamar-te, daqui por diante, Uoni-Uoni’”. (BALDI 1950: 9)

Assim, o narrador começa a contar como e onde vivem os índios de sua aldeia, e deixa a história do *tori* para mais tarde. O narrador-narrado domina o tempo da narrativa, e escolhe o que contar e quando contar, sem deixar de explicar o quê, por seu julgamento, o branco não entende. Dessa forma é que descreve e justifica o modo de construção dos ranchos e a necessidade do deslocamento da aldeia de acordo com as estações do ano. Nessa construção, percebe-se uma estratégia do autor real, que, ao deslocar o discurso da terceira pessoa para a primeira, demonstra que apenas um mediador muito especial e dotado de autoridade poderia fazê-lo. Apenas quem observou a aldeia de dentro pode falar sobre ela, tal qual um índio, supostamente, o faria.

Ao assumir uma posição privilegiada no processo de mediação entre o público urbano e o mundo distante e diferente do sertão, o autor lança mão de artifícios narrativos que levam, ou almejam levar, o leitor a um contato o mais próximo possível do Outro. Suas intenções são claras desde o "Prefácio" à obra: produzir no leitor um sentimento de amizade e compreensão para com os índios. O vocabulário Carajá é largamente utilizado nessa tentativa de aproximação. Assim, branco é *Tori*, cachimbo é *haricocó*, e Araguaia, *Beró-ô-cán*. Escolha óbvia, se o objetivo é que o próprio índio conte sua história. Escolha eficaz, se o objetivo é criar um elo, mediado pela experiência do autor-fotógrafo, entre o leitor, figura eminentemente urbana, e o indígena. A narrativa não só versa sobre a alteridade, mas torna-se o espaço da alteridade. A sensação, para o leitor, é que está em diálogo com o Outro, sobretudo se atentar para as notas explicativas, ao fim do texto. Nelas, a entonação da escrita e a marca autoral se modificam, e o leitor passa a saber que quem enuncia o discurso, neste caso, é Mario Baldi.

Hoje há um barulho danado na aldeia. Que coisa terrível: o sol já está alto e as mulheres preparam a comida. A canoa do Sacrivá desce rapidamente o Beró-ô-cán, e aborda à praia. [Aqui Baldi insere uma nota] [...] Corremos os dois para a canoa e vimos uma cena horrível. Sacrivá tinha a seus pés o Zavahuri, gravemente ferido. (BALDI 1950:19)

Na nota referente ao trecho, lemos: “Isto aconteceu em 1934, perto da aldeia ‘Mato Verde’, nas imediações da embocadura do rio das Mortes. Foi-me contado assim pelo chefe dessa aldeia, o velho Tiaureti. O assassinado era o irmão dele”. (BALDI 1950: 101)

Pode parecer uma constatação sem muita importância, numa primeira aproximação, e é certo que o leitor precisaria percorrer a narrativa completa e todas as notas explicativas para ter tal sensação. Entretanto o trecho é elucidativo, pois permite ver o tipo de experiência que o narrador real tenta criar entre o narrador ficcional e o público, e a própria narrativa passa a abrir espaço para a alteridade.

Os aspectos da vida indígena eleitos para descrição são retirados do típico repertório etnográfico: modos de habitação, deslocamento da tribo de acordo com o clima, crenças e lendas da cosmogonia, cultivos, caça, costumes funerários, cerâmica. O que ocorre é o deslizamento para a fala do índio de um discurso de alteridade, originário do branco. Uoni-Uoni quer traduzir para os cidadãos aquilo que estes querem ouvir do indígena. É oportuno lembrar, nesse sentido, a observação de Ligia Chiappini sobre os escritores cultos e bancos e sua prática de tomar a palavra no lugar do índio.

Não se trata de tomar o texto como um retrato falho, ou como uma imposição de pontos-de-vista, mas sim de compreender os espaços de diálogo entre o índio e a suposta civilização moderna para a qual o livro foi escrito. É assim que Baldi ironiza alguns aspectos das sociedades urbanas, como seus modos de moradia. Uoni-Uoni relata que, ao olhar imagens de um livro do pai branco, um missionário católico, viu neste livro “ranchos com muitos buracos e uma porta; vi ranchos sobre ranchos. Diz o ‘pai branco’ que nas grandes aldeias onde ele vive se faz assim: porque fazem um rancho em cima do outro, não entendo! Há tanto lugar na terra!” (BALDI 1950: 18) A primeira parte do livro é rica em comparações e confrontos entre culturas. A alteridade do índio em relação ao branco irrompe na superfície da narrativa constantemente, como o evidencia outro episódio referido ao momento em que Uoni-Uoni folheia o livro do pai branco e descobre a escrita como suporte de memória:

[...] perguntei-lhe que significam as pequenas coisas pretas... Respondeu-me que é para a gente se lembrar do que outras gentes contaram antes, há muito tempo já... Quis ver se ele falava a verdade e narrei-lhe então uma história, pedindo-lhe que a desenhasse na folha. Depois de alguns dias pedi-lhe que tomasse a folha e visse nela as coisas pretas pequeninas, para que ele me repetisse a história como eu contara. Ele não me enganou não! Leu palavra por palavra, toda a história, como eu tinha contado no outro dia... Prometeu-me que, quando eu for maior, me ensinará a fazer as pequenas imagens... Mas eu não sei, não. Antes quero experimentar. Esperarei até que o “pai branco” volte novamente depois da próxima grande chuva. Se dessa vez ainda me contar a minha história olhando a folha branca, aí, sim, acreditarei nele e aprenderei como se faz isso. (BALDI 1950:16-18).

É interessante como o autor abre espaço para o narrador interpretar e julgar um dos principais traços da diferença entre índios e brancos, a escrita, ao fazê-lo pôr à prova a eficácia da técnica. O trecho é ambíguo, já que, de certo modo, se distancia da opinião de que o indígena resiste à civilização por características intrínsecas de raça, ao apontar para um olhar de estranhamento, experimentação e julgamento do diferente, algo normalmente vinculado à atitude do branco frente ao Outro. Por outro lado, não esconde o fascínio do índio pela escrita, algo fartamente documentado na etnografia europeia e registrado, por exemplo, por Claude LÉVI-STRAUSS (1996). O outro exemplo põe frente a frente a ciência branca e as crenças indígenas quanto às doenças:

Meu pai, que acompanhou o ‘pai branco’, antes das três últimas chuvas na sua visita à nossa aldeia, contou-me que estas picadas dos mosquitos são as culpadas de nos sentirmos mal, de repente, como se um fogo nos devorasse o corpo, de tremer como os galhos das árvores de nossas matas, em meio às tempestades e suarmos em abundância. Ah, que coisa terrível é isso!... O meu tio, o grande pajé Kuhubara, diz que esta história do ‘pai branco’ não passa de mentira e que são os espíritos maus que entram no corpo dos homens e os atormentam. Nunca tinha ouvido coisa semelhante a essa: que os mosquitos podem fazer tantos e tão grandes males à gente. (BALDI 1950:10-12)

Esse é um trecho que joga com as expectativas do leitor. Primeiramente, este se depara com a posição compartilhada pelos letrados brancos, a de que a malária é transmitida pelos mosquitos. O leitor identifica-se com tal idéia e lê, em seguida, a explicação indígena de que os espíritos causavam a doença. O narrador, então, lança uma afirmação que o leitor letrado poderia atribuir a si mesmo: “Nunca tinha ouvido coisa semelhante a essa”. Porém, essa coisa nunca ouvida é a ciência branca, já que os mosquitos como vetores da doença era uma ideia absurda para os índios.

A segunda parte da obra, intitulada “O meu irmão grande”, é dedicada à narração do contato entre o *tori* e a aldeia Carajá. Nela, Baldi traz à tona a relação dialógica entre o índio e o branco, fazendo com que o Toilá, agora Uoni-Uoni, batize Mario com novo nome. Rito de passagem recíproco e simétrico, ainda que posterior, àquele em que Baldi muda o nome do menino indígena. “Mas também vou dar-te um nome’. ‘Qual?’. ‘Vou chamar-te Haricocó’. ‘Engraçado, que quer dizer isso?’ – ‘Haricocó quer dizer cachimbo na língua Carajá. Nunca largas o cachimbo...’” (BALDI 1950: 66). Assim, percebe-se que o autor tenta usar um artifício novo na representação do indígena, uma autonomia simulada no espaço criado pelo próprio autor, no qual o índio habita como observador.

Fotografias narradas

O observador indígena também controla os sentidos da dimensão visual da narrativa. Nada melhor para arrematar a criação de um narrador-ficcional do que um índio que *dá a ler* as fotografias da obra, pois as legendas das imagens são também redigidas no registro narrativo que o autor pretende que seja o do menino índio. É um fator central na experiência etnográfica e fotográfica.

Partindo da proposta de oficialização da etnografia *enquanto prática* ao longo da trajetória de Mario Baldi, podemos identificar a construção de um discurso baseado no que James CLIFFORD (1998) chamou de autoridade etnográfica. Para ele, “o modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: ‘você está lá... porque eu estava lá’”. (CLIFFORD 1998: 18). A declaração inicial, existente na maioria das etnografias, de que “eu estive lá”, ou como Baldi formula em seu prefácio, “durante os anos de 1934-35, percorri os vastos sertões...”, (BALDI 1950: 5) deixam claro para o leitor que a narrativa surgida da experiência apoia-se no pressuposto de que “a experiência do pesquisador pode servir como uma fonte unificadora da autoridade no campo” (CLIFFORD 1998: 34) e, por conseguinte, na obra textual. Tal experiência, para ser completa, deve englobar algumas atitudes, entre elas o esforço para alcançar a cumplicidade e a amizade entre o pesquisador e o nativo, um sentimento que leva o etnógrafo a encarar como seu o povo estudado. Mas Clifford chama a atenção para o fato de que o uso da expressão “meu povo”, remete à “minha experiência” de estudo etnográfico. (CLIFFORD 1998: 38) Para garantir a autoridade de seu relato, Baldi, não por acaso, afirma que

[...] a amizade da gente da aldeia de Diahima para comigo foi ao ponto, o que me envaidece sobremaneira, de me aceitarem como um dos seus, portanto, me considerarem também Carajá e me terem pintado o rosto com os desenhos do clã do Cacique Diahima. (BALDI 1950:6)



Figura 1: AVELLAR, Doralice (?). Neg. 6x6 Baldi nº5027. Folha-contato Carajá 1938.

Legenda do livro: “No dia seguinte, minha irmã pintou solenemente na cara do irmão grande os sinais de nosso clã”, 95.

Na imagem, vemos Mario Baldi no momento que considera ser sua aceitação pela tribo Carajá (Figura 1). A fotografia foi provavelmente feita por Doralice Avelar. Temos aqui o argumento visual, com sua característica *veracidade* fotográfica, daquilo que, para a prática de Baldi, consiste no argumento de sua autoridade: ser aceito como alguém da tribo e, em consequência, ser considerado por seus leitores como alguém competente para mediar esses dois mundos.

Nas séries originais, as fotografias formam um inventário das expedições fotográficas. Na série do livro, formam um universo próprio, no qual o pequeno índio indica o caminho a ser percorrido.² Nas séries originais, a descrição física dos negativos utilizados no livro é a seguinte: 2 negativos no formato 6x9cm; 1 negativo no formato 4x6cm; 2 negativos em 24x36mm; e 37 negativos em 6x6cm. A maioria das imagens foi feita, portanto, numa Rolleiflex, que produzia um negativo quadrado.

² Baldi produziu todas as imagens utilizadas no livro antes de construir sua narrativa, com exceção, talvez, da imagem do pajé da aldeia de Malohá, datada de 1946-47. Se ele começou a escrever o livro antes disso, é a única fotografia feita enquanto o livro se desenvolvia.



Figura 3: BALDI, Mario. *Carajá / Huruaná Dansa*. 1936. Neg. 6x6 Baldi n°4922 Coleção Mario Baldi, Welt Museum Wien

Legenda do livro: “Eu, porém, dirigi-me a casa dos bichos para ver como se vestem os guerreiros que executam o horuanã”, 36.



Figura 2: BALDI, Mario. *Huruanatanz (Cult Tanz) [Dança do Huruana (Dança de Culto)]*. 1938. Neg.6x6. Baldi n°4972 Folha-contato *Carajá 1938 n°12* Reprodução espelhada. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Legenda do livro: “E, um belo dia, Kuhubara até mesmo mandou realizar danças dos bichos em honra dos Tori”, 96

As imagens dessa câmera favoreciam a perspectiva que Baldi utilizou no livro, pois o operador normalmente segura a câmera Rolleiflex à altura da barriga. Assim, as fotografias se parecem com o olhar de uma criança, algo semelhante à visão que o pequeno índio tinha de seu mundo. A série das imagens funciona como uma sequência de olhares de Uoni-Uoni, como ele observa e conta sua história, revelando os mistérios e idiossincrasias de seu povo. Em algumas imagens, sugere-se que não mais o fotógrafo, porém um índio permite que olhemos através da visão de um *insider*. Nas fotografias que apresento, incluí os dados de arquivamento elaborados pelo fotógrafo, de modo que se podem ver as novas informações e reinterpretações a elas adicionadas pela edição no livro.

A figura dois é um bom exemplo da ressignificação que Baldi dá às fotografias do livro (Figura 2). Foi produzida em 1936, numa viagem com D. Pedro de Orleans e Bragança e sua família. Representando a preparação para a dança do Horuanã, no livro ela é narrada por Uoni-Uoni, que buscava observar o vestir dos índios para o ritual. O olhar do narrador está na direção dos ombros dos observados, é uma criança que nos dá a ver a atividade dos índios.

O autor, na tentativa de construir uma observação honesta e legítima, nunca suprime seu próprio interesse em determinados dados culturais, refletidos nos interesses do leitor comum dos centros urbanos. Os olhares de Uoni-Uoni, ao fim, são seus olhares, não os de Toilá. Entretanto, são narrativas criadas a partir de histórias contadas por índios, Toilá, Tiaureti e outros. Baldi parece ter constatado a impossibilidade de um olhar de mão única, de um centro de observação e de objetos observados. Seu livro sugere uma negociação entre o leitor e índio, num proposital emaranhado de pontos de vista e vozes, em que a alteridade poderia ser confrontada de maneira positiva.

Uoni-Uoni observa a filmagem feita por Doralice Avellar (Figura 3). Seu campo de visão é o de uma criança, está fora do ritual, por lei dos próprios Carajá. Na parte inferior da imagem, vemos a sombra do fotógrafo. Baldi captura um indício de sua presença, de sua própria observação. Está com o chapéu de viagem, o mesmo que abre o livro na cabeça de Toilá, quando se transforma em Uoni-Uoni (Figura 6). A presença de outros sujeitos apontam justamente para uma brincadeira com realismo visual, no qual a imagem surge como uma projeção objetiva do mundo visível, sem a presença do sujeito que a cria. Aqui, tanto a cineasta como a sombra do fotógrafo inscrevem, como uma assinatura, o produtor da imagem na própria imagem, admitindo a separação entre a fotografia, o filme de Doralice e o mundo observado.

A liberdade narrativa de Baldi, usufruída plenamente num texto não jornalístico, permitiu que utilizasse imagens de outros índios como ilustrações do narrador Uoni-Uoni. A fotografia da criança com o chapéu do fotógrafo foi arquivada por Baldi como uma imagem de Typos. Em sua lógica, existiam outros indivíduos que se adequavam à mesma classificação. O artifício funcionou por duas razões: não se tratava de um índio real (o filho do cacique chamava-se Toilá ou Cacequi, como está no original datilografado), mas de um personagem narrador; e as diferenças e semelhanças étnicas foram consideradas por Baldi, numa tradição ampla e bem antiga, como um dado visual.

Nas imagens seguintes, temos Uoni-Uoni em vários tempos (Figuras 4 a 6). A figura seis é uma das mais eloquentes do livro, pelos dados de arquivamento que apresenta. Baldi anota que o menino na imagem é irmão de Uoni-Uoni, mas o livro afirma que se trata do narrador da história. Assim, podemos dizer que a fotografia não veicula uma única representação do real, pois trata-se sempre de uma escolha realizada no contexto da arena discursiva da qual participa. Nesse sentido, vale observar a

primeira imagem do livro, que é a única fotografia sem legenda. Na verdade, sua legenda é a primeira frase da narrativa: “Eu sou Uoni-Uoni”.

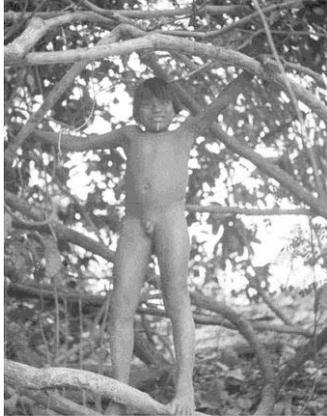


Figura 5: BALDI, Mario. Carajá-Knabe Ilha Bananal Dorf. S. Isabel Expedition 1936” / “Caraja” / “‘Tarzan’ Carajaknabe Dorf S. Isabella Bananalinsel. 1936. Neg. 6x6 Baldi nº3231. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Legenda do livro: “Ó grande e sabido Tori, então não sentes pelo cheiro que lá na frente está uma cobra?”, 91.



Figura 4: BALDI, Mario. “Caraja” / “Bruder von Uoni-Uoni” / “Garoto Carajá com veadinho amansado”. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4960. Folha-contato *Carajá 1938 nº11*. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Legenda do livro: “Uoni-Uoni com seu veadinho manso”, 17.

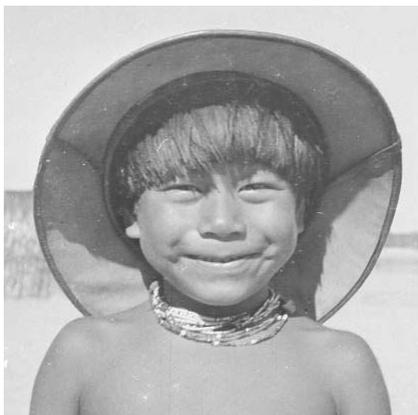


Figura 6: BALDI, Mario. “Uoni-Uoni mit meinem Hut” / “Filho do chefe Caraja com nome UONI-UONI”. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4884 Folhas-contato *Typos ♂ nº2*, *Carajá 1938 nº1* e *Carajá 1938 nº4*. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Legenda do livro: s/l

Os dados de arquivamento da fotografia, elaborados pelo próprio fotógrafo, registram: “Uoni-Uoni com meu chapéu” (“Uoni-Uoni mit meinem Hut”). Um ato desprezioso, talvez uma brincadeira, serviu perfeitamente para produzir Uoni-Uoni. Assim percebemos quem é o indiozinho: *alterego* de Baldi, é um observador que serve à sua abordagem fotográfica.

Os últimos índios na Água Grande

Entre a versão brasileira e a versão alemã há algumas diferenças que merecem destaque. Os originais de *Uoni-Uoni*, datilografados por Baldi, foram feitos em alemão. A versão brasileira foi traduzida por A. Corrêa e contou com 42 imagens.³ Já a versão alemã, publicada pela Bastion-Verlag, apresenta 24 imagens e tem estrutura diferenciada, com subtítulos e um mapa para que os leitores europeus identificassem onde se passava a história.

O conteúdo verbal dos originais é bem parecido com o publicado nos livros, salvo mudanças pontuais de algumas palavras por sinônimos e adição ou subtração de preposições e palavras de ênfase. Portanto, o texto datilografado em alemão é realmente a matriz das duas versões publicadas. Uma diferença importante entre elas está no título. Enquanto em português o narrador e sua história são privilegiados (*Uoni-Uoni conta sua história*), em alemão Uoni-Uoni faz parte de uma tribo quase lendária, “os últimos índios na Água Grande” (“die letzten Indianer am Grossen Wasser”).⁴

É uma diferença que modifica o efeito de leitura. Em português, o índio não se preocupa em traduzir os termos da sua língua. O autor real introduz notas ao fim do livro, para que o leitor os entenda. Já em alemão, o próprio narrador os explica logo que são mencionados. Em português temos duas vozes claramente distintas e em alemão apenas uma. Vejamos o trecho inicial da narrativa, nos dois idiomas. Em português:

Eu sou Uoni-Uoni, filho do chefe de nossa aldeia, que fica situada num banco de areia, no meio do Beró-ô-cán (1). Não tive sempre este nome. Bem, na verdade, isto não é um nome, não é mesmo?... Chamavam-me antes Toilá. Um dia, porém, chegou a nossa aldeia um tori (2). (BALDI 1950: 9)

As notas para este trecho encontram-se ao final do texto: “(1) *Beró-ô-cán*: nome Carajá para o rio Araguaia. Literalmente: a água grande. (2) *Tori*: como chamam os Carajá os brancos. As vezes significa: branco, estrangeiro, cristão, forasteiro”. (BALDI 1950: 101)

Em alemão:

Ich bin Uoni-Uoni, Sohn des Häuptlings unseres Dorfes auf der Sandbank inmitten des “großen Wassers”. Sie nannten mich nicht immer so, den das ist ja gar kein richtiger Name. Sie riefen

³ A imagem dos Licocós, os bonequinhos feitos pelos carajá, é uma montagem de 2 fotografias, por isso a contabilizei como uma imagem apenas. Foram, portanto, utilizadas 43 fotografias originais no livro.

⁴ Água Grande é a tradução para Bero-O-Can, como os Carajá chamavam o Rio Araguaia.

mich früher Toila. Aber eines Tages tauchte in unserem Dorfe ein Tori, ein weißer Fremdling, auf. (BALDI 1951: 12).

O editor da versão alemã, Konrad Heinrich Simons⁵, optou por incorporar as informações ao texto, talvez para torná-lo mais fluente. Assim, o texto alemão busca outro efeito de “autenticidade”, diferentemente do almejado pelo texto em português. Neste último, temos um narrador que só explica algo quando interrompido pelo interlocutor, o que equivaleria à dúvida do leitor e sua pausa para consultar as notas. Vale ressaltar que os originais datilografados contam com notas explicativas, o que foi mantido apenas na versão brasileira. Para Baldi, a autenticidade da narrativa residiria em simular um narrador despreocupado com explicações pormenorizadas sobre sua própria língua. Qualquer voz “científica” deveria ser separada do texto. A edição brasileira tem um traço de estudo etnológico, demarcado pela voz de autoridade do texto das notas, que citam, por vezes, trabalhos de etnólogos como Herbert Baldus.

Em relação às fotografias, é interessante notar que a versão alemã apresenta apenas 24, pouco mais que a metade do número de imagens da versão brasileira. Poderíamos supor que o motivo do corte de imagens tenha sido o custo da edição. Porém, a edição alemã é mais luxuosa, com lombada em tecido e duas capas, uma dura, propriamente da encadernação, e outra que abraça todo o conjunto, com uma ilustração, títulos e um mapa do Brasil na segunda orelha da capa. Enfim, a Bastion-Verlag não parece ter economizado na confecção do livro. Por que o teria feito no conteúdo visual? Para esclarecer a questão, apresento algumas edições realizadas.

A primeira informação importante é que Baldi selecionou 40 fotografias, para as quais preparou legendas em alemão. À primeira seleção adicionou mais duas e, na publicação, substituiu mais outra. É razoável supor que o autor selecionara as 42 imagens para compor o livro em todas as suas edições, pois as fotografias cooperam com o sentido da narrativa. Como Uoni-Uoni dedica metade da sua história ao cotidiano indígena anterior à chegada dos brancos, as fotos representam os costumes dos índios, como sepultam os mortos, como fazem bonecos de barro, como usam o pilão, como constroem as malocas sobre o banco de areia no inverno, como se vestem para rituais, como pintam os remos etc.

⁵ Konrad H. Simons foi um escritor alemão da primeira metade do século XX, dedicado a histórias infanto-juvenis, normalmente narrativas de aventura.

A segunda parte do livro narra a chegada de um grupo estranho de brancos e mestiços, dentre os quais estão Mario Baldi e Doralice Avelar. As fotografias agora retratam não só os índios, mas a interação entre eles e o grupo de visitantes. Há o acampamento dos Tori (brancos), as máquinas de filmar, as roupas diferentes dos visitantes etc. Enfim, para cada assunto narrado apresentam-se fotografias correlatas.



Figura 7: s/l. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4901. Folha-contato *Carajá 1938*. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Legenda do livro: “Hrêrai, minha mãe, ama-me extremamente e está sempre a velar por mim”, 93

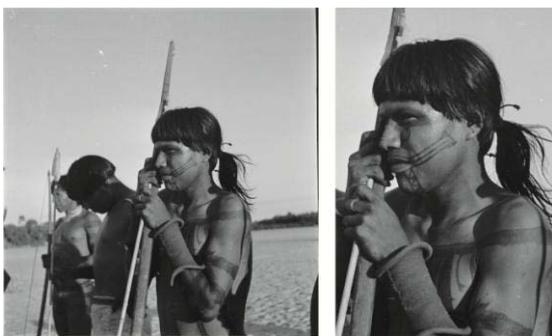


Figura 8: BALDI Mario. “Caraja” 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4992. Folha-contato *Carajá 1938*. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Legenda do livro: “O cacique Diahima, meu pai, é quem dirige as expedições de guerra e as caçadas. Sua palavra é ouvida com respeito no Conselho dos Guerreiros”, 13

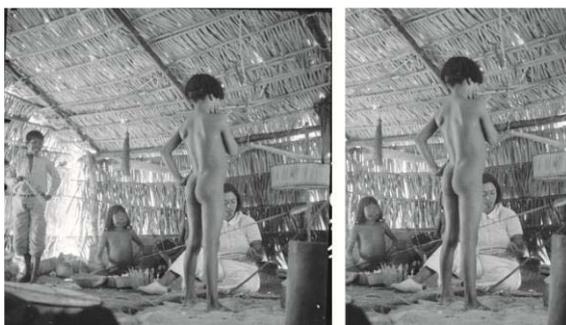


Figura 9: s/l. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4944. Folha-contato *Carajá 1938*. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Legenda do livro: “Uoni-Uoni presentearia Behederu com uma flecha de caça”, 64

Sobre a edição das fotografias, elas ajudam a construir uma imagem purificada dos índios. Quando a influência da chamada “civilização” fica muito explícita, edição entra em cena, como no caso das roupas de brancos que alguns os índios usavam (Figuras 7 a 9). Quando Baldi fez as fotos, talvez essa mistura de costumes fosse interessante de ser registrada. Para o livro, não tanto. Era preciso mostrar um índio “mais índio”, enfatizando o contraste e o encontro de sociedades.

Nesse sentido, a seleção das fotos, as edições e a distribuição das imagens entre as duas partes do livro são partes de um todo narrativo. Na versão alemã essa construção ficou um pouco prejudicada. Localizando as imagens excluídas, descobri que todas as que registravam o corpo nu dos índios foram rejeitadas ou bastante editadas. Seios ou nádegas, essas femininas ou masculinas, não deveriam ser mostrados. O mais perto que os alemães chegaram de mostrar o corpo indígena foi na fotografia de “Uoni-Uoni com o seu veadinho manso”. Seu pequeno corpo de criança aparece de perfil, evitando o confronto com o leitor. Compare-se essa imagem com a que representa o esquartejamento do pirarucu, grande peixe dos rios brasileiros (Figura 10). No original, Baldi incluiu três pessoas na foto. Uma vai caminhando ao fundo e se distancia da cena. É um dos mestiços que chegaram com o grupo dos brancos. Dois índios protagonizam a ação. Na direita, há um índio agachado com seu facão. À esquerda, outro começará o trabalho para dividir o peixe em pedaços.



Figura 10: “Caraja” 1938. Neg. 6x6 Baldi nº5002. Folha-contato *Carajá 1938*. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Legenda do livro: “A grande custo o gigantesco pirarucu foi trazido a aldeia e está sendo postejado”, 53



Figura 11: “Caraja” / “Haarpflege”. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4964. Folha-contato *Carajá 1938 nº11*. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Legenda do livro: “Durante dias e dias, nossas moças se enfeitaram, porque cada qual pretende ganhar o cobiçado prêmio”, 88

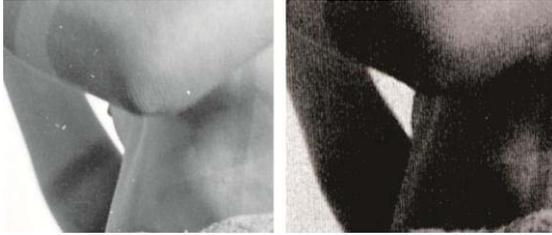


Figura 12: Detalhe da edição anterior

O corte da fotografia na versão brasileira suprimiu a parte superior e inferior, horizontalizando a imagem. Mas os três figurantes ainda estão lá. Já na versão alemã, o atrativo que Baldi quis dar a imagem, enfatizado na legenda “a grande custo o gigantesco pirarucu foi trazido à aldeia e está sendo postejado”, foi em grande parte perdido. O índio de costas, nádegas frontalmente direcionadas ao observador, não permitia retoques. O tamanho do peixe, que era percebido em relação ao corpo do índio, não pode ser tão bem percebido. A figura que se afastava da cena desapareceu por algum motivo. Mas o efeito foi, de qualquer maneira, ruim. Sua presença poderia levar-nos a imaginar que ajudara a trazer o peixe “a grande custo”. Se a foto não ficou completamente vazia, foi excluída boa parte dos elementos de interpretação que poderia conceder ao leitor.

Outro exemplo pode-se encontrar na fotografia das duas índias que se ornamentam para o concurso de beleza (Figuras 11 e 12). O fotógrafo produziu um registro dos colares, pinturas corporais e adornos de braço. Com pequenos cortes no entorno da cena, a edição brasileira a publicou quase intacta. Já na Alemanha, os seios foram censurados e, junto com eles, os adornos de braço, parte das pinturas corporais e dos colares. O seio direito da índia à direita da foto também foi editado e apagado com retoque.

Na verdade, essas edições, cortes e retoques não são surpreendentes. A Bastion-Verlag era uma editora católica especializada em livros religiosos. Ademais, *Uoni-Uoni...* tinha realmente um tom infanto-juvenil e, para os alemães, alguns conteúdos parecem não ter sido considerados apropriados. No conjunto das 18 fotografias excluídas, 15 registram nudez indígena. Entre essas, 12 registram nádegas e/ou genitálias masculinas e três registram nádegas e/ou seios femininos. Não há imagens de genitálias femininas, as mulheres do grupo visitado por Baldi em 1936 e 1938 usavam coberturas de panos amarrados na cintura.

É interessante que a nudez indígena não tenha sido censurada no Brasil. No imaginário tupiniquim o índio era uma extensão da natureza e o olhar do observador estaria livre de censuras.

A indíologia como infância da humanidade

Para os críticos da época, o trabalho de Baldi tinha seus méritos. A coluna “Fora do Prelo”, da *Revista da Semana*, definiu assim o livro:

Ainda agradecemos à Melhoramentos ‘Uoni Uoni conta sua história’, de Mário Baldi, livro ricamente ilustrado, em cujas revelações dum índiozinho muita coisa aprende a respeito da vida e dos costumes de nossos selvagens. A naturalidade, o tom sincero da narrativa, além dos pontos diretamente fixados pelo autor, como sagaz observador da civilização dentro das matas, junto da tribo Carajá, dão a esse livro um realce incomum em nossos estudos de gênero. (REVISTA DA SEMANA 1952 a)

A mesma revista publicou uma pequena lista de títulos e autores que faziam parte do que chamava de indíologia. Os livros seriam exemplos do interesse do homem civilizado “pelos seres que lhe recordam o passado, os estágios dos avós, os primitivos parentes”, uma atitude semelhante à de Pépé, de John Berger. (REVISTA DA SEMANA 1952 b) Entre os títulos está Mario Baldi, com seu *Uoni-Uoni conta sua história*. Naquele mesmo ano, a editora do livro anunciava ao preço de Cr\$ 28,00 o livro cujo narrador “é um índiozinho carajá, um brasileiro da selva. Em linguagem muito pitoresca e colorida, conta ao estudioso homem branco a vida de seu povo”. (EDITORA MELHORAMENTOS 1952).

Nas três mini-resenhas o valor do trabalho está nos fatos narrados a partir de um observador privilegiado, que pode ser o autor e seu olhar treinado ou o narrador construído, o índio que equivale ao informante do estudioso branco. Duas críticas mais profundas foram escritas em alemão e publicadas no *Deutsches Wochenblatt*. Numa delas, o autor destaca a escolha de Baldi por basear sua narração na lógica do pensamento indígena. Usa como exemplo um trecho do livro, fiel à forma como os carajá contam os números e o tempo: “Einige Tage später bringen sie von dort so viele Krieger heraus, wie ich Finger habe an den Händen und Füßen und noch zwei mehr”. (BALDI 1952: 22). Com isso o livro produziria um contato mais direto entre leitor e índio. O autor da resenha, que assina Dr. C. E., captou algo mais profundo no texto de Baldi, que subjaz à narração e às fotografias: o fato de que a história de *Uoni-Uoni* representa a história dos encontros étnicos típicos do Brasil. O Dr. C.E. toma a liberdade de pedir a Baldi que continue a permitir que o índiozinho conte sua história:

Man möchte nur wünschen, dass Baldi ein zweites Büchlein als Fortsetzung folgen lasse. Es wäre leicht möglich, dass der kleine Uoni, mit einem primitiven Kahn den

Tocantinsfluss hinunterfährt, durch die herrlichen Wälder an den Schlangenfluss Moju kommt, dort trifft er zwar nicht den “weissen Vater”, dort käme er zum “aba una” – zu einem “Schwarzen Vater” und könnte mit einigen Carajás und Camaranginindianern den schwarzen Panther erlegen. (C.E. 1953)

Já que Uoni-Uoni convivia com Carajá e Tapirapé, já que fizera amizades com os brancos, poderia então muito bem encontrar agora os negros e outros índios mais. Do ponto de vista da narrativa como um encontro entre culturas, o livro ganha uma nova roupagem, situando-o na tradição da indíologia.

Em 1943, Angyone Costa publicou o livro *Indíologia*, uma série de reflexões sobre o índio e suas representações em vários tempos da história do Brasil. (COSTA 1943). Para o autor, a indíologia seria uma abordagem geral dos indígenas e de seus costumes e contribuições à formação do Brasil como um povo. Angyone Costa foi professor de arqueologia do curso de museus do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro. Para ele, era necessário considerar o índio uma das raças formadoras do povo brasileiro. Costa assume uma posição hostil às influências europeias e defende a independência americana dos modelos do Velho Mundo. A indíologia seria uma ciência que viria a suprir o mau uso da herança deixada por Rondon e sua obra:

A obra admirável de Rondon, realizada com devotados companheiros em quase quarenta anos de vida passada nos sertões, da qual nos ficou um material imenso, que devia ter servido a base à organização de um instituto de pesquisas sobre o indígena, subsiste apenas na paixão apostolar desse mesmo Rondon e dos seus mais próximos discípulos, mas não foi utilizada como documentação, em seu conteúdo científico, para a formação de um centro especializado que viesse despertar mais vivamente o amor à terra e ao homem americano, que uma arte e uma ciência européia subverteram pela base, transformando o brasileiro num espírito de cultura exclusivamente européia, mas adaptado sinão totalmente ignorante das condições ambientes das Américas. (COSTA 1943: 9)

Escrito em 1943, já declarada a guerra ao Eixo e com a política da boa vizinhança em curso, *Indíologia* louva aos Estados Unidos da América, “essa maravilhosa flôr de civilização”. (COSTA 1943: 12). Costa define, então, a situação do brasileiro:

Nós, brasileiros, começamos por não constituirmos uma raça e erramos quando festejamos um dia da raça, que vem a ser assim a celebração de uma cousa que não existe. Biologicamente, quando muito estamos formando um povo, um grande povo, se o quizerem, nunca uma raça, que não pode ser o trabalho da miscigenação de três séculos de confusas etnias, como aquelas que predominaram na nossa composição, índios do litoral, lusitanos da Iberia e das ilhas, negros de todos os grupos da costa da África. O mulatismo nacional não gosta que se fale alto quando se trata de tais problemas e, pôr um recalque que se formou às primeiras lombadas do chicote na

senzala, corre a dizer-se caboclo e a envergonhar-se do pobre negro, que um tão grande contingente de bondade e dedicação soube imprimir à nossa alma. (COSTA 1943:13)

Costa ainda afirma que o mulatismo nacional vive

[...] acobrinhado pelas origens afros, numa situação de estranho na própria terra, ... vivendo de acordo com as inclinações espirituais que a educação européia lhe imprimiu, sêr inadaptado e em revolta disfarçada, sempre voltado para a Europa. (COSTA, 1943:13)

O autor avalia que o problema é educacional e de formação defeituosa, e somente a superação dessa postura subserviente à Europa seria capaz de fazer com que os brasileiros sintam “o espírito da nossa América”. (COSTA 1943: 13). A resposta ao problema encontra-se na indíologia, pois ela considera o índio o verdadeiro dono da terra e seus saberes advêm duma existência em simbiose com ela:

Neste momento em que se procura imprimir uma orientação nacionalista ao sentido da nossa vida objetiva, a questão do índio é precípua. Não chegaremos a ser um grande país, realmente com espírito e formação nacional próprios, se não nos orientarmos, social e politicamente, fora dos moldes alheios, numa firme diretriz americana, com sentido de amor à terra, de compreensão e de valorização do índio, seu legítimo dono... No ambiente americano e, mais precisamente, no ambiente brasileiro, o homem terá que viver em legítima fusão com a terra, se quiser construir uma civilização. (COSTA 1943: 12-14).

No contexto histórico da primeira metade do século XX, uma das tônicas do discurso sobre alteridade cultural indígena era a ideia de extinção de um passado de ouro. Seja de uma perspectiva etnológica ou jornalística, os textos muitas vezes salientavam o perigo do desaparecimento dos índios. A ideia fazia uma manobra no tempo. Ao passo em que os índios eram definidos como grupos contemporâneos, eram projetados a um passado original, à infância da humanidade.

Delimitando os troncos culturais dos quais o povo brasileiro descendia, a indíologia consistia de um projeto educativo, como definiu Angyone Costa. Com vestígios arqueológicos, pesquisas de campo ou investigações jornalísticas, a indíologia era feita por indivíduos que deixavam lições a partir de suas experiências. Nesse caso, o leitor se sente, ao mesmo tempo, contemporâneo e versão atual de um ser primevo.

Numa outra publicação da mesma “escola indiológica”, Herbert Baldus, importante etnólogo alemão e amigo de Mario Baldi, apresentou o trabalho fotográfico de Manoel Rodrigues Ferreira:

Eis um conflito para nós, os amigos da humanidade, o conflito que cada um de nós cria e alimenta no próprio peito: saudamos ruidosamente o Novo Brasil, o Brasil dos céus cruzados por aviões e controlados pelo rádio, e sonhamos em silêncio com o Velho Brasil, o Brasil do Aleijadinho e da mata virgem. Marchando para *Um Mundo Só* é o Novo Brasil que alcança e esmaga os mundos do Velho, aqueles mundos que tanto poderiam ensinar-nos, ainda, acerca das possibilidades da alma humana, e tanto poderiam aumentar os encantos da heterogeneidade dos bípedes não alados. (BALDUS 1951: 2).

Os autores bebiam ainda nas fontes de um romantismo melancólico e algo pessimista. Não queriam admitir que esse mundo velho desaparecesse e, se o faziam, registravam seus pesares. Influenciados por uma etnologia que evitava os processos de mudança cultural, faziam questão de registrar tudo o que remetia ao índio tradicional. Continuando sua apresentação das imagens de Ferreira, BALDUS lembra que

[...] a presente coleção de fotografias tiradas pelo engenheiro Manoel Rodrigues Ferreira, além de impressionar pelo louvor estético, representa preciosa contribuição para o conhecimento dos xinguanos... O amante da vida e dos vivos em geral ficará encantado pela multiplicidade de facetas de um mundo aparentemente tão estranho e, na sua essência humana, tão ligado ao nosso. A publicação dessas fotografias é, portanto, mais um passo para aproximar o coração do Brasil do coração dos brasileiros. (BALDUS 1951: 2).

Logo adiante, o engenheiro e bom fotógrafo Manoel Rodrigues FERREIRA não esconde a clara escolha que fez:

Os índios são aqui mostrados pela maneira como viviam seus antepassados, livres da influência do civilizado. As fotografias têm um caráter eminentemente documentário, registrando as atividades indígenas, tendo sido evitado mesmo que a presença da câmara os pudesse perturbar. (FERREIRA 1951: 5).

Devemos registrar esse jogo de tempos, o tempo das fotografias e o tempo ao qual elas fazem referência. As imagens foram produzidas no contexto da Marcha para o Oeste, quando o projeto de ocupação territorial, modernização e industrialização era um projeto nacional. Já os índios que aparecem nas imagens não são índios de hoje, são atores de uma peça sobre seus antepassados, sobre o passado Brasil, aos poucos transformado pelo avanço do moderno. Herdeira do humanismo positivista do “morrer se preciso for, matar nunca”, a etnografia dos índios, em seus vários desdobramentos científicos, amadores e visuais, era bastante sensível à necessidade de respeito ao índio como ser humano, sendo, ao mesmo tempo, completamente romântica.

Podemos identificar a mesma ideia em *Uoni-Uoni*, por exemplo, quando Baldi retira das imagens as marcas da civilização, como as roupas de brancos usadas por índios. A própria criança como narradora da história também indica essa escolha. Em um nível, ela aproxima o narrador do seu público alvo infanto-juvenil. Em outro nível, sugere que o índio representava, em toda a sua riqueza cultural, a infância da humanidade.

É possível que fosse uma estratégia para mover os corações dos leitores na direção de uma atenção especial aos índios, e que dela

[...] resultasse um pouco de amizade, ou melhor compreensão dos leitores, para com os nossos irmãos de raça indígena, que como se sabe são os que têm mais direito, por assim dizer, a este território imenso, e que representam, cem por cento, o Brasil. (BALDI 1950: 6).

Representar o Brasil e ter direito ao território são atributos da antiguidade desses povos. Para realmente entendê-los, uma visita a sociedades afastadas dos brancos valia mais do que o encontro com índios em contato com os civilizados. É interessante notar que a construção dessas ideias está sempre ligada ao contexto de produção e veiculação das imagens. Podemos comparar duas que exemplificam esse argumento, uma foto feita por Baldi entre os índios Bororo em 1934-35 e uma ilustração sobre os mesmos índios feita pelo etnólogo alemão Erich Freundt. (Figuras 13 e 14).

Quando Herbert Baldus recomendou a Freundt uma visita à aldeia Bororo de Tóri-Páru, o fez pelo fato de que em 1935 eles ainda viviam em “independência” do contato com padres salesianos. Baldus registra o fato na apresentação do livro de Freundt, outro exemplar da indilogia da editora Melhoramentos (FREUNDT 1946). Freundt era excelente desenhista e optou por ilustrações ao invés de fotografias. Poderia, assim, subtrair e adicionar o que quisesse, aos modos de sua indilogia.



Figura 13: BALDI, Mario. “Bororós pescado”. 1935. Neg.6x6. Baldi n°3046. Weltmuseum Wien.

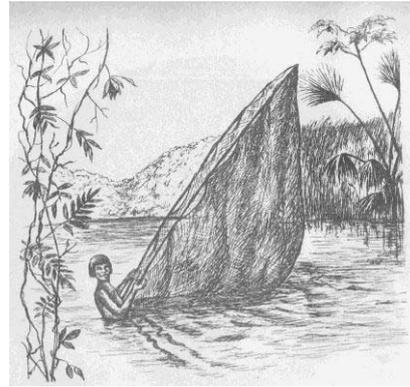


Figura 14: FREUNDT, Erich. “Poucos minutos distantes de Tóripáru desliza um córrego, em cujas águas os habitantes costumam banhar-se e pescar. A rede – buke na língua bororó – é estendida e amarrada em duas varas elásticas. Enquanto um homem remexe com um pau nas raízes submersas das árvores e nos buracos ribeirinhos, outro segura a rede aberta embaixo da água, procurando apanhar os peixes assustados.”. In.: *Índios de Mato Grosso*. 10.

Havia uma perspectiva sugerida por Jean Levi-Strauss e Herbert Baldus, segundo a qual o etnólogo deveria buscar o índio mais tradicional possível. Porém, em diversas oportunidades, Mario Baldi fotografou costumes em transição, mudança cultural, e registrou visualmente a atividade descrita na legenda da imagem de Freundt, adicionando ainda as roupas de brancos que os Bororo usavam, pelo contato que já tinham com os “civilizados” nos anos 1930.

Já que o contato e a mudança não eram interessantes para Freundt, o registro fotográfico da pesca provavelmente não serviria à indíologia da qual Freundt participava. Aparentemente, foi isso que levou Baldi a subtrair exatamente as roupas dos índios nas imagens de *Uoni-Uoni*. Em 1935 andou no contrafluxo da antropologia, o que hoje tem a vantagem de registrar a situação cultural dos Bororo dos anos 1930. Já em seu livro, no contexto da indíologia, produziu uma visualidade romântica, adequada aos anos 1940-50, que hoje nos serve menos para entender os índios e mais para entender a indíologia como ideologia.

Herbert Baldus tinha razão. A indíologia estava no centro de um conflito. Isso coloca *Uoni-Uoni* e as obras de autores contemporâneos que contribuíram nesse mesmo tom diante de uma questão complexa a ser resolvida: como conduzir o público letrado em direção ao Brasil, seu povo, sua formação e seu futuro.

De acordo com Renato Ortiz, os anos de 1930 e 1940 foram aqueles em que a intelectualidade brasileira tentou equacionar o problema da identidade nacional a partir da diversidade étnica e cultural que pluralizava a população do país. A questão era antiga: um território vasto e uma população dividida entre europeus, negros e indígenas. Ao final do século XIX, delineia-se entre a intelectualidade o pensamento do Brasil-cadinho, ou seja, de um Brasil resultado do cruzamento das três raças. (ORTIZ 1985: 37).

Não obstante, a miscigenação racial era um entrave ao progresso, aos olhos de alguns autores oitocentistas como, por exemplo, o cientista suíço Louis Agassiz. Com o regime republicano e, principalmente, nos anos 1930, com a reorientação social e cultural promovida pelo Estado Novo (1937–1945), a miscigenação passa a ser considerada componente da identidade brasileira, muito em função da obra seminal de Gilberto FREYRE, *Casa grande & senzala*, cuja idéia central era apreender o país a partir de pólos diversos e complementares. (ORTIZ 1985: 42).

O novo projeto de Brasil deveria investir na problemática dos contatos culturais e não na incompatibilidade racial. Como lidar com o inevitável choque oriundo de um Brasil urbano que almejava avançar sobre um Brasil incógnito? O cruzamento das raças poderia resolver a questão. (ORTIZ 1985: 92).

Particularmente expressiva é a longa reportagem fotográfica produzida por outro fotógrafo, Jean Manzon, e publicada na revista *Paris Match*, 14 anos depois da expedição de Mario Baldi. Metade de uma das páginas é dedicada à fotografia de legenda *Rouge, blanc et noir*. Na imagem, o homem branco domina o enquadramento, sendo o único que olha diretamente para a objetiva da câmera fotográfica, enquanto o negro e o índio complementam a cena e traduzem visualmente o título da reportagem: *Brésil*. (MANZON 1952).

Já Baldi destaca uma via de mão dupla, com imagens nas quais brancos e índios se destacam nos encontros entre culturas. O fotógrafo aproveitou as imagens de Doralice para construir essa ideia. Ele elevou a companheira de viagem a símbolo de brasilidade. Num primeiro olhar, pode-se dizer que isso confere superioridade absoluta

à civilização do branco no discurso visual do fotógrafo. Porém, Doralice Avellar é, em si mesma, produto genuíno do Brasil, uma vez que é filha de pai escandinavo e mãe índia brasileira (BALDI 1950: 5). A variação baldiana do mito do cruzamento das raças faz com que o Brasil, simbolizado pela fotógrafa meio europeia meio índia, vá a busca de si mesmo, reconheça sua origem primeira, sua origem indígena. (Figuras 15 a 17)



Figura 15: BALDI, Mario. Doralice Avellar, fotógrafa. Ilha do Bananal. 1938. Baldi n° 4769 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.



Figura 7: BALDI, Mario. Doralice Avellar, índia. Ilha do Bananal, 1938. Baldi n° 4952 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Brasilidade: meio europeia, meio índia, Doralice aprendeu a manejar máquinas fotográficas e de cinema na Europa. No Brasil, à beira do rio Araguaia, Mario Baldi fotografou sua companheira de viagem manejando instrumentos de uma cultura autóctone.



Figura 17: BALDI, Mario. *Doralice deixa-se pintar com os desenhos da tribo e do clã.* Ilha do Bananal, 1938. Baldi n° 5029 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

Longe de ser uma questão resolvida para Baldi, a reflexão sobre o significado do Brasil bailava entre uma visão etnográfica do índio, a valorização de sua cultura como genuinamente brasileira e a ideia de que o avanço da civilização sobre o interior produziria o Brasil do futuro (cf. BALDI 1936). Considerando sua trajetória, percebe-se que a segunda metade dos anos 1930 e década de 1940 foi de reflexão sobre o problema do indígena e do projeto nacional que avançava sobre o Oeste brasileiro. O fim de seu vínculo empregatício com a imprensa carioca correspondeu ao início de uma nova fase, exatamente quando as fotografias dos Carajá, de 1936 e 1938, aparecem nas páginas de

Uoni-Uoni conta sua história. A reinterpretação das fotografias recupera o tema dos encontros culturais e da necessidade de levar-se em conta a figura do índio na construção da identidade nacional.

As fotografias do livro de Mario Baldi normalmente aparecem como referência visual de algo que foi expresso verbalmente. As legendas das imagens, com exceção de poucas, são narradas pelo índio, em pleno acordo com o texto principal. Dentre as várias possibilidades abertas pelas imagens abundantes no livro, são particularmente expressivas aquelas que representam a alteridade cultural, estranhamento e descoberta, momentos em que diferentes culturas se encontram e tentam traduzir-se mutuamente.



Figura 18: BALDI, Mario. “Caraja” / “Que coisa estranha!” / “Uoni-Uoni”. Neg. 6x6 Baldi nº 4923. Folha-contato *carajá* 1938. Weltmuseum Wien. Legenda do livro: “Eis o bicho esquisito de pernas de caranguejo gigante. Ele está zunindo que nem casa de marimbondo bravo. Mas meu irmão grande diz que são apenas as tripas do bicho que estão com fome”, 79.

Primeiramente, uma bela imagem em que se vê um pequeno índio contemplando a máquina filmadora (Figura 18). A direção do olhar do índio forma uma diagonal que se encontra com a direção da câmera, também um instrumento de olhar, e ambos são trazidos para o centro da fotografia, ainda que permaneça para o observador a distância e o estranhamento entre a máquina-expressão-da-cultura e o indiozinho-natureza. Por entre o tripé da câmera vê-se uma canoa dos carajá na beira do rio e, ao fundo, a mata. Com exceção da máquina, que, no entanto, domina a foto, todos os elementos da fotografia são indígenas: o índio em si mesmo, seu arco e flechas, a canoa e a paisagem que é seu habitat natural, para utilizar uma expressão comum à época. A construção da fotografia sugere certa pequenez do índio em relação à câmera, e sublinha a condição do novo e do estranhamento. O índio-narrador, explica o que o leitor vê, ao interpretar a máquina sem deixar de utilizar, como argumento de autoridade, as palavras do Tori, pois só mesmo o *irmão grande* fala a língua do “bicho” e pode explicá-lo.

Eis o esquisito bicho de pernas de caranguejo gigante. Ele está zunindo que nem uma casa de marimbondo bravo. Mas meu irmão grande diz que são apenas as tripas do bicho que estão com fome. (BALDI 1950: 79).

O tema do estranhamento reaparece em uma imagem em que se invertem os papéis. Pela tomada, o índio em primeiro plano enche o centro do enquadramento e sua posição de destaque sugere, ao mesmo tempo, a pequenez do branco frente ao novo, estranho. Doralice Avellar, que recebe o nome de *Behederu*, é presenteada com uma flecha. O jogo de claro/escuro acentua o contraste entre os dois, sobretudo por estarem sobrepostos na imagem. (Figura 9).



Figura 19: BALDI, Mario. “Carajá”. Neg. 6x6 Baldi nº 4921. Folha-contato *Carajá 1938*. Weltmuseum Wien. Legenda do livro: “Assim está bem, Kuhubara! Vês alguma coisa agora?”,77.



Figura 20: BALDI, Mario. Sem registro. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4978. Folha-contato *Carajá 1938* nº12 Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Legenda do livro: “Uoni-Uoni mexe nervosamente os dedos porque Behederu está segurando errado a flecha”, 69.

O contato entre culturas, que se inicia no reino do estranhamento, passa, nas imagens, para o campo da experimentação. É nesse sentido que a alteridade toma contornos de

interação, uma preocupação do autor, como nas imagens que seguem. Nelas, vemos o branco e o índio, cada um ao seu modo, ensinando algo ao outro. Agora, aquilo que antes era estranho, passa ser o ponto de contato entre as culturas, as ferramentas do branco e do índio.

A cinegrafista leva o pajé *Kuhubara* a olhar através da câmera (Figura 19). De início o pajé não vê coisa alguma. “Cerra bem os olhos e bem perto do tubo. Assim, está bem! Vês alguma coisa agora?” (BALDI 1950: 76). O desconhecimento dos códigos, que, no caso, leva à dificuldade de ver algo através da objetiva da câmera, não é um problema exclusivo do índio. Ele é sugerido por outra passagem e imagem em que *Behederu* toma aulas de arco e flecha (Figura 20). Na fotografia vemos seis índios e, em meio a eles, a moça que surpreendeu a aldeia por estar “metida em calças compridas”.

Novamente sua roupa branca faz contraste com os corpos indígenas, e acentua a diferença. A legenda, outra vez, joga com a distância cultural entre branco e índio, já que, enquanto o pajé não sabe como olhar pela câmera, *Behederu* também não tem conhecimento “das coisas da selva”, para usar uma expressão de Baldi em algumas passagens do livro. Mas o afastamento de costumes e culturas é representado pela interação dos homens e mulheres que as representam.

É possível sugerir que a alteridade cultural será definida, no livro em questão, segundo as práticas e trajetórias do escritor e fotógrafo que é o autor. No caso fotográfico, foco, distância e enquadramento podem ser elementos que definem o afastamento cultural entre fotógrafo e fotografado, tal como sugeriram MACINTYRE e MACKENZIE (1992). Ainda segundo essas autoras, devem-se questionar a tipicidade e a representatividade do fotógrafo, se considerado na série de outros fotógrafos e imagens, ou, se ampliarmos o raciocínio, a particularidade do escritor no conjunto de outros autores e textos. Mario Baldi está entre os poucos fotógrafos que se dedicaram à escrita sistemática. E, se seu gesto autoral deve ser analisado, é preciso considerar sua representatividade, ao ter em vista sua prática especial.

A argumentação não quer sugerir um olhar romântico sobre o pensamento de Mario Baldi, livre de preconceitos e hierarquizações raciais típicas de seu tempo. A escolha do índio como narrador de sua própria história, por mais peculiar que possa ter sido, não significa uma abordagem pura e objetiva sobre a questão indígena no Brasil. O autor não consegue resolver o problema do choque de culturas, as diferenças existentes

entre os protagonistas da narrativa saltam das páginas e chegam ao leitor, ele mesmo um Outro em relação ao narrador, que é um índio fictício.

A confissão de Baldi no prefácio ao livro, quando registra seu desejo por amizade entre brancos e índios, reflete certa incerteza e expectativa de uma resolução posterior ao problema, ainda não encontrada pelo projeto nacional. A raça indígena é raça irmã e, no entanto, é a única que representa genuinamente o Brasil. Os índios têm direito a terra, mas o que dizer da fórmula “as nossas selvas e seus filhos”, (BALDI 1950: 6) constantemente utilizada por Baldi e outros para designar o “sertão” e os indígenas?

Os índios Carajá, na fotografia de Mario Baldi, foram representados na construção de uma visão de Brasil específica, datada da primeira metade do século XX, na qual o mito do cruzamento das raças foi elevado ao patamar de substância da identidade nacional. Não obstante, a equação que se resolvia ao nível do discurso não escondia totalmente os choques étnicos e culturais que emergiam do avanço do Brasil urbano sobre o Brasil “incógnito”. As fotografias desses índios, produzidas em 1938 e que refiguram no livro de Baldi, não só são frutos do período no qual foram produzidas e publicadas, mas também compõem a interpretação dada pelo fotógrafo ao complexo processo de convivência, conflito e negociação entre as sociedades indígenas e os demais grupos sociais brasileiros.

Finalizando, é preciso mencionar que Baldi não se limitou a usar a experiência com Doralice e os Carajá para pensar a formação do povo brasileiro. A sugestão do Dr. C.E., para que Baldi continuasse sua história sobre Uoni-Uoni, era também compartilhada pelo fotógrafo:

Ich möchte nun im Juli oder September zu den Kalapaloinios [Kalapaloíndios] am Rio Culuene fliegen, wo der englische coron. P. Fawcet damals (1925) verschwunden ist. Ich war bei dem Stamm schon einmal (1946/47) und aber keine Expedition machen. Nur dort im Dorf 2-4 Wochen bleiben und nimm mir einen 14 jährigen weissen und einen neger jungen mit und 1 [ich?] lasse diese mit einem gleichaltrigen Indio jungen dort allerhand „Erlebnisse erleben“ und mache die Fotos dazu. Das alles ist Material für ein neues Jugendbuch das ich in dieser Form schreib von drei Jungens aus den drei Rassen, aus denen die Brasilian. Nation besteht (Weisse/Indios/Neger). Ich hoffe, es klappt alles! (BALDI 1953, s/p.).

Como no caso das narrativas em *A Noite ilustrada*, novamente a aldeia é um palco para uma encenação. Como Baldi não concluiu esse projeto, nunca poderemos avaliar os resultados. Mas a descrição que fez aponta para uma nova versão do velho Brasil-

cadinho que se desenrola numa terra misteriosa, onde coronéis experimentados como Fawcet desaparecem numa selva de índios.

Como essência do povo brasileiro, as fotos da miscigenação seriam ícones de apelo social e cultural para os leitores. Como argumentaram acertadamente John LUCAITES e Robert HARIMAN, as foto-ícones tem íntima relação com a performance de saberes sociais difundidos e aceitos (cf. HARIMAN/ LUCAITES 2007). Aproprio-me da ideia e a adapto para o caso de Mairo Baldi. Os autores chamam a atenção para o fato de que a fotografia se distanciaria da performance, pois depende da reprodução mecânica e performance se dá uma vez e é um acontecimento efêmero. Porém, afirmam os autores, toda performance é “restored” e “‘twice-behaved’ behavior” (HARIMAN/ LUCAITES 2007: 32). É uma ideia equivalente à expressão que Baldi usa para definir o papel de seus atores: “Erlebnisse erleben”, ou seja, “vivenciar vivências”. A ideia era proporcionar as condições para observar e fotografar a formação do Brasil pelas três raças. No pensamento do fotógrafo, a mistura racial era uma verdade na qual residia a essência nacional e, por isso, sua encenação seria legítima: seus atores estariam apenas reproduzindo o que se dá na vida real.

Para ser socialmente inteligível, a performance ou, em nosso caso, a fotografia, trabalha com imitações de atividades que ocorrem repetidamente na sociedade. A repetitividade de qualquer fotografia é uma representação icônica do objeto que é visto dentro de suas molduras:

Thus, the photograph is capable of providing deep knowledge of social reality, both in its specific manifestations and as it is itself an unending process of repetition... iconic photographs are aesthetically marked, situated, reflexive examples of ‘restored behavior’ presented to an audience. Through phenomenological devices such as framing, the iconic image highlights the deeply repetitive features of social life, a condition reinforced further by the mechanical reproduction of the photograph itself. (HARIMAN/ LUCAITES 2007: 32).

Assim, a imagem estrutura a compreensão, motiva ações e organiza a memória coletiva. A performance cívica estudada pelos autores norte-americanos pode ser adaptada para uma performance nacional das raças, no caso da representação do povo brasileiro. Ela refletiria, nas fotografias, a relação do indivíduo leitor – que se vê na imagem – com o coletivo do qual faz parte. Por fim, devemos registrar que a intenção de Baldi de levar um branco e um negro até ao encontro do índio, para a encenação de uma experiência

real e secular, torna a considerar o índio e seu espaço de vivência como um lugar original, onde teria se iniciado a trajetória do Brasil.

Referências bibliográficas

- BALDI, Mario. Carta a Anna Baldi, 27 de março de 1953. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.
- BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo, Melhoramentos, 1950.
- BALDI, Mario. *Uoni-Uoni oder die letzten Indianer am Großen Wasser*. Düsseldorf, Bastion-Verlag, 1952.
- BALDUS, Herbert. Apresentação. In: FERREIRA, Manoel Rodrigues. *Cenas da Vida Indígena*. São Paulo, Melhoramentos, 1951.
- BEGER, John. *Pig earth*. New York, Vintage International, 1992.
- C.E., DR. “Büchermarkt”. *Deutschen Wochenblatt*, 14/2/1953. Coleção Mario Baldi. SMCT. MB-P-PC-C3/079
- CHIAPPINI, Ligia. O índio na literatura brasileira: de personagem a narrador e autor. In: ROSA, Caetano da, SCHÖNBERGER, Axel e SCOTTI-ROSIN, Michael. (Orgs.) *Lusorama, Zeitschrift für Lusitanistik/Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa*. (N. 61/62), Frankfurt am Main, TFM, 2005: 29-62.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.
- COSTA, Angyone. *Indíologia*. Rio de Janeiro, Biblioteca Militar, Ministério da Guerra, 1943.
- FERREIRA, Manoel Rodrigues. *Cenas da vida indígena*. Rio de Janeiro, Melhoramentos, 1951.
- FREUNDT, Erich. *Índios de Mato Grosso*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1946.
- HARIMAN, Robert and LUCAITES, John Louis. *No caption needed. Iconic photographs, public culture and liberal democracy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- MACINTYRE, Martha e MACKENZIE, Maureen. Focal length as analogue of cultural distance. In: EDWARDS, Elizabeth. (Ed.) *Antropology and Photography - (1860-1920)*. New Haven/London, Yale University Press, 1992.
- MANZON, Jean. “Brésil”. In: *Paris Match*. (147). 12/1/1952. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-A.
- MELHORAMENTOS, Catálogo da editora. Coleção Mario Baldi. S.M.C.T. MB-P-PC-C3/080
- MITCHELL, W.J.T. There are no visual media. In: *Journal of Visual Culture*, 4(2): 257-266. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications 2005.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Editora Brasiliense. 1985.
- REVISTA DA SEMANA. “Fora do Prelo”. 1952.
- REVISTA DA SEMANA. “Semana Literária - Fora do Prelo”. s/d
- RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. 2ª. Ed. São Paulo, Papirus Editora, 1997.
- SCHLOSS, Carol. *In visible light. Photography and the american writer*. New York & Oxford, Oxford University Press, 1987.

Recebido em 28/07/15
aceito em 30/09/15

A Decorporealized Theory? Considerations About Luhmann's Conception of the Body

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371826104125>

Santiago Gabriel Calise¹

Abstract: The aim of this paper is to analyze the concept of body developed by Luhmann's systems theory. Privileged places where one can look for the body will be the interpenetration between human beings and the concept of socialization. Another fundamental problem is the relationship between semantics and body, although the most explicit presence of the body in this theory comes with the concept of symbiotic mechanisms or symbols. The last place where this enquiry will look for a bodily reference are emotions, which were highly ignored by Luhmann. Alternative approaches explored in the paper are treating the body as a structure, as a medium or as an internal environment.

Keywords: interpenetration; symbiotic mechanisms; emotions; semantics, Luhmann

Resumen: El objetivo de este trabajo es analizar el concepto de cuerpo desarrollado por la teoría de sistemas de Luhmann. Algunos lugares privilegiados para encontrar al cuerpo en este contexto son la interpenetración entre seres humanos y el concepto de socialización. Otro problema fundamental es la relación entre semántica y cuerpo, si bien la presencia más explícita del cuerpo en esta teoría se encuentra en el concepto de mecanismos o símbolos simbióticos. El último lugar donde esta investigación buscará una referencia corporal es en las emociones, las cuales fueron largamente ignoradas por Luhmann. También se explorarán abordajes alternativos como tratar al cuerpo como estructura, como medio o como entorno interno.

Palabras clave: interpenetración; mecanismos simbióticos; emociones; semántica, Luhmann

The aim of this paper is the analysis of the concept of “body” developed by Luhmann's systems theory. In the last decades, the treatment devoted to the body by sociology and other near disciplines has thrived conspicuously, by the influence of multiple factors, which cannot be analyzed in this article². In this study, the point of departure will be the “Cartesian” conception of the body, so as to observe to which extent this theory can

¹ Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG), Pte J. E. Uriburu 950, 6to, C1114AAD, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Email: c_santiago_g2000@yahoo.com.ar

² For that purpose it is recommended to revise TURNER 1991.

differentiate itself from the philosophical tradition, which until today exercises a strong ascendant. This will be useful to start to differentiate between the organism and the body, and state if the body can assume the category of system, as this theory interprets it. With the introduction of the delineation of several systems, the path to the analysis of the relationship between them will be smoothed, with the concept of interpenetration. It is in a particular sort of interpenetration, namely that between social system and the human being – which gave rise to the sphere of intimacy – where the most fundamental and general theses underlie, which this theory installs in order to understand the relationship between the body and the rest of the systems. Naturally, this work is not free from interpretations and ambiguities, as it is the question about the theoretical status attributable to the body. This core indeterminacy will launch many unanswered questions, for which there are no unequivocal answers.

Other privileged places where one can look for the body are the feelings and emotions, and, in the context of the generalized symbolic media of communication, the symbiotic mechanisms. Lastly, as a conclusion, the departure point – the dualism between body and mind – will be picked up, so as to observe the possible criticism this posture implies.

The official doctrine and systems theory

According to HAHN and JACOB (1993), the luhmannian conception of the body or the body-mind relationship (or consciousness or psychic system, more appropriately for systems theory) entails no break up with the European thought tradition, emblematically headed by Descartes. In this sense, Luhmann reproduces, in other terms, the classic dualism between *res cogitans* and *res extensa*, now recycled under the systemic vocabulary. As it will be explained below without an apologetic spirit, but, on the contrary, avoiding polemics which tend to simplify the theoretical “adversaries”, it will be shown how, even if Luhmann continues to defend a clear differentiation between the psychic and the organic, it is unfair to maintain that his theory repurposes what, ironically, RYLE (2009) named the “official doctrine”.

As this conception states, each human being has a body and a mind. On the one hand, bodies are provided of spatiality and, owing to this condition, they are subjected to the laws of mechanics, which govern all the bodies that inhabit the space. As a

consequence, processes and corporal states of the human being, as those of the rest of the bodies, will be examinable by external observers. On the contrary, minds do not inhabit space, and, therefore, they will not be submitted to the laws of mechanics. Moreover, in parallel opposition to bodies, mental processes will not be observable for external subjects, and for that reason only, each mind could recognize their own states and processes. Then, concludes Ryle, even if the human body is conceived as an engine, this engine or this machine is not comparable to any non-human engine or machine, as this would be governed by another internal engine. This conception is named by the English philosopher, with a pretty metaphor (or a sarcasm), “the dogma of the ghost in the machine”.

A first observation that must be made is that systems theory, in contrast to the Cartesian conception of the world, which divides it into extension and thought, departs from the presupposition that there are systems³, and there are four types of them: organisms, psychic systems, social systems and machines. Each of these systems has the characteristic of performing only one operation: in the case of organic systems this will be life; in the psychic systems, attention⁴; and communication for social systems. In this context, it is imaginable that the body could be a sort of organic system; consequently, this theory would reintroduce, in a modern fashion and with more complex concepts, something similar to the outlines of Descartes. This notwithstanding, for systems theory, body is not a system, but, it would be a conglomerate of living systems, so the organism would be a symbiosis of numerous autopoietic systems with a general genetic program (1995d)⁵. Body will not be a system, as it would not perform any particular operation; on the contrary, there would be the different organic systems responsible for the performance of different types of operation, which allows the prosecution of the autopoiesis of life.

It must also be emphasized that the biological is not considered, in this theory, as a mere machine subdued to the laws of the Newtonian mechanics. As a consequence, in this context, Luhmann introduces the VON FOERSTER's (2003) distinction between trivial and non-trivial machines. The first ones are characterized by associating, in a

³ It must be stressed that systems, for Luhmann, exist; namely, they are not mere analytic constructions as Parsons proposed.

⁴ The operation of psychic systems is a very complex problem, to which Luhmann did not provide a definitive solution. At first, he conceived of thoughts as the operations of the system, but then he admitted not being satisfied with it and he suggested attention (1995a). It is difficult to say to which extent this solution must be considered the definitive one.

⁵ In order not to repeat Luhmann's surname each time, we will only quote the year of the work.

deterministic way, a certain input with an output. On the contrary, in the case of non-trivial machines, an output is not based on the immediately preceding input, but that output would depend on a sequence of particular inputs, which can go back to a faraway past, just like an output also rooted in a remote past. This concept is bonded to the category of complex system, which encompasses organic, psychic and social systems. Complexity, for Luhmann, emerges as a result of the immanent limitation to the capacity of a system to couple in every moment, each element with each other (1984; 1995c). This means that the system is coerced to select. As the elements or operations, which constitute every system, are temporal events – which, as soon as they appear, disappear – the system, in order to proceed with its autopoiesis, needs to continuously bind operations. Thus, the system must decide constantly, which operation will follow the other, so every selection is contingent, as each of them could have been different.

The aforesaid is useful to show the radical differences that can be found, when one tries to understand the biological side of the body. If for the tradition – which conventionally finds its point of departure in Descartes – the corporeal element, even from the biological point of view, is understood as a mere mechanism, then even the biological is simplified in an excessive way, as it is reduced to pure mechanism, which obeys to the laws of mechanics. Therefore, this can be a first step in getting away from the tradition, “untrivializing” the organic.

Interpenetration(s)

The concept of interpenetration, as admits the very author, is explicitly taken from the works of Parsons, even if LUHMANN is not completely at ease with it, because of the prefix “inter” (2004). In subsequent publications to *Social Systems*, where the concept of interpenetration dominates, the German sociologist will introduce in a more frequent way the category of “structural coupling”, proceeding from the works of MATURANA and VARELA. In spite of this, in *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (1997), LUHMANN still continues to talk about interpenetration and structural coupling, even though the use of the first one was reduced to the minimum. This means that during the years there is no complete process of substitution, as they are not completely interchangeable, because the difference lies in the fact that interpenetration will be interpreted as a particular case of structural coupling, specifically one in which there is co-evolution.

The concept of interpenetration, particularly in the case of the relationship between psychic and social systems, designates the situation where the systems enable each other by introducing their own already-constituted complexity into each other. Thus the receiver exercises a retroactive influence on the structures of the penetrator (1995c). Interpenetration is a permanent condition for psychic and social systems, so none of them can “disconnect” themselves from this relationship. What is more, this coupling is so radical, that they emerge in co-evolution; consequently, it would be senseless to ask which of the two preexists or originates the other.

There is another sort of interpenetration, which exists between human beings, defining the last ones as the whole formed by the psychic system and the body. That interpenetration is called intimacy, which “comes into being when more and more domains of personal experience and bodily behavior become accessible and relevant to another human being and vice versa. This is possible only if double contingency is operationalized by personal attribution” (1995c: 224). Anyway, it must be taken into account that intimacy is a phenomenon that, historically, has increased, especially under the effect of functional differentiation. Concurrently, in this modern context of functional differentiation, there is an intensification of the personal individualization. Then, “only when this interest in the I-ness of personality has gained sufficient societal and cultural acceptance can the differentiation of intimate relations occur, in which everyone contributes what is most intimately his own and receives even better returns” (1995c: 225). Thus, it is clear that human interpenetration is only possible, because there is communication, as well as the human being a product of social interpenetration.

These last remarks could cause one to think that interpenetration between human beings has no greater importance, due to the fact that, even the physical contact experiences would be significant as generated by society.

Instead, intimacy includes what is incommunicable and therefore includes the experience of incommunicability. Alter is significant for ego in ways that ego cannot communicate to alter. Ego does not just lack words or the time for communication, nor is it a matter of sparing the other communication with which the other could not cope. Communication itself would give the utterance an unintended meaning, and because within the condition of intimacy one knows or feels this, one does not do it (1995c: 228).

This means that intimacy is an essentially paradoxical space. On the one hand, it is the result of social evolution; hence its meaning is socially generated through

communication. On the other hand, intimacy hosts the incommunicable and the socially formed experience of incommunicability. If one would like to communicate that experience, it would be necessary to transform it into information, which would turn on one of the three components of communication. As communication always requires an answer, positive or negative, and, because a lack of answer can be interpreted as an answer, in a domain prone to conflict, most of the times it is better to be still. This is a deeply socialized borderland, but, at the same time, it is impossible to describe it communicatively; it is one of the favorite spheres, where the body, beyond the mere organicity, becomes so particularly socially meaningful, that it turns out to be unutterable.

Socialization

Those premises allow one to take another step and get nearer to the concept of socialization, which is defined as the process through which, by means of interpenetration, the psychic system and the human being's bodily behavior (controlled by the psychic system) is formed. One interpretation of this definition can be that socialization only forms the bodily behavior that the psychic system can control. As a result, all the psychic uncontrolled behavior would not be a product of socialization. In this sense, the body would not be capable of incorporating social meaning beyond what consciousness can observe. If this is accepted, this posture would be in opposition to the results of other theoretical and empirical research, like Pierre BOURDIEU's (1980), who understands that the practical sense represents the social need turned into nature, to wit, converted into motor schemata and bodily automatisms. Bourdieu's viewpoint, much more than Luhmann's, is deeply anchored on MERLEAU-PONTY's (2001) phenomenology, who understands that bodily manifestations are meaningful in themselves, so they are not an accompaniment or repercussion of conscious states. This is due to the fact that the body is intentional in itself, as intentionality precedes intelligence and allows the world to be experienced before being thought.

Another aspect of this concept is that Luhmann states that socialization is always self-socialization, since there is no transmission of a meaning pattern (*Sinnmuster*) from one system to another, as this is an essentially self-referential process of a system that provokes and experiences socialization. This is a core point for the theory, not only

because it can imply an emphatic change with respect to traditional theories, which usually utilize the transmission metaphor, but also because here it is argued that only systems can “socialize”. This derives from the assumption that socialization is a self-referential process, which is developed inside a system. The clearer consequence for the topic of this article is, as the body is not a system, this concept of socialization would refer, fundamentally, to psychic systems. The only way to think about a socialization process of the body without the consciousness’ intervention, implies the supposition that the diverse organic systems that compose the body – which does not operate in the medium of meaning – could produce some structural changes as a result of their exposition to the social. If one decides to assume that possibility, there are two fundamental difficulties. On the one hand, there is an epistemological obstacle of the very theory, which claims that the contact between social and organic systems is always mediated by the psychic system. As a consequence, to allow a direct contact between organism and society it would be necessary to break the hierarchical order of structural couplings. On the other side, it is of suspected sociological relevance to suppose that society can produce some sort of structural reorganization as a result of socialization⁶. Following BOURDIEU, what is most important for sociology on this topic is the bodily *hexis*, the given image of the body, the utilization of it. That is why it is of minor importance for sociology to study whether communication can produce any structural change in the digestive system. In this sense, for example, for FOUCAULT in the research contained in *Histoire de la sexualité* (1976), the possible evolutionary changes in the sexual organs are irrelevant, as his problem lies in the way bodies are disciplined. Although these contributions can be very valuable, they cannot provide a theoretical solution in the level of abstraction that handles systems theory. In this way, the lack of theoretical depth is covered by rhetorical figures and a flowery vocabulary, which can be useful to give a transitory answer, but they signal the need for further research in a theoretical answer.

⁶ Every effort to think on the operative interference of society within any organic system would end in the destruction of one of the fundamental presuppositions of the theory: operative closure. Anyway, LUHMANN leaves open the possibility that sociocultural evolution could influence organic evolution (1995). Although, the author neither explains nor illustrates this scenario with an example.

The “use of the body”

Returning to the sociological interest on the body, LUHMANN admits that his concern on this topic lies in “the everyday use of the body in social systems” (1995c: 245). Discussing a paragraph of George Mead, where the American philosopher states that gesture is the mechanism that allows the sequentiality of social order, Luhmann profits to introduce some reflections on the problem. To begin with, gesture does not explain anything, it would only give a name to the result. In the context of double contingency, specification is explained by the double specification; as a consequence, the specification of the potentiality of bodily behavior results from the given use. Thus, the body generates its own reduction of complexity.

Approaching the problem with more specific social contexts, Luhmann claims that, today, corporeality is a general premise of social life. Hence, for this society, the difference corporeality / non-corporeality became socially irrelevant, as every human being presupposes to be the “inhabitant” of a body. In this also highly abstract sense, corporeality finds social relevancy as far as it becomes condition, opportunity and resource for the differentiation of social systems, at the same time that it can be a decisive premise for the bond operations of these systems.

Making a brief historical analysis, Luhmann states that, throughout the civilization process – citing explicitly Norbert Elias – the body was reinforced and refined, as potential for gesture. The analysis of literary and scientific texts, especially from the 18th century, makes the author think that the emphasis and the theorization on gesture occupy the place of an absent psychology. On the contrary, the 19th century becomes witness to the expansion of psychology at the expense of rhetoric and gesture, a process which ends with the discovery of the unconscious. According to Luhmann, this has allowed the psychic to emancipate itself from the body / soul schema, resulting in a lack of value of the culture of the body as an indicator of psychic processes. Then, mutual interpenetration in social life oriented by the schema conscious / unconscious allows the inclusion of bodily behaviors as psychically steered.

Regarding the use of the body in specific social contexts in modern society, Luhmann distinguishes three different situations. The first one refers to the possibility of an exact tuning and to a rhythm in the coordination of the behavior over corporeality, which is not possible under control of consciousness. The prototypical example of this

is dance. On the bases of the aforesaid, it is possible to make two observations. On the one hand, psyche, although Luhmann names the operative mode of psychic systems as “consciousness”, could function in a conscious and unconscious way. If this is admitted, it is highly difficult, especially at an empirical level, to try to determine which socially learnt bodily behavior is actually learnt through the unconscious intervention of the psychic system between body and social system, or if it is the body, which directly learns. On the other hand, the coordination of the different bodies, when movements are highly complex and rhythmic, is usually not possible to accomplish, if consciousness controls the process. This opens the possibility to think about a social behavior – as far as socially learnt, but also because it implies the participation of more than a body – without the intervention of the psychic system. In this way, it can be concluded that it would be necessary to reformulate the definition of socialization, with the aim of clarifying the problem of the psychic control of the body, or to invent another term to designate the process through which the body learns certain social patterns.

The second situation is sport. With respect to this, Luhmann states that it legitimates the behavior of its own body, through the meaning of the body itself, without the need to turn to external meaning spheres. The third social context makes reference to the symbiotic mechanisms, which will be analyzed later.

Semantics and body

Another polemic point corresponds to the relationship between social semantics and body. Here, the author claims that the semantics of the body influence indisputably the bodily feeling and the body usage. At the same time, it is related to the change of forms in the sociocultural evolution, as the body is included in the interpenetration between human beings and social systems. From the theory of social systems, which finds its definitive formulation in *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (1997), it is understood that societal structure conditions and gives the possibility of the construction of self-descriptions in society, about the society itself, which condense into a semantic. On the contrary, it is not admissible that semantics transform societal structures. So, now the reader can wonder what the body really is: A societal structure? Or a mere semantic construction of society? The first definition given at the beginning of this work, according to which the body is understood as a conglomerate of organic systems, is

theoretically ambiguous enough, as to generate big problems. Firstly, it affirms that the body is not a system and, especially, not an organic one. As it is known, the Luhmann's operative constructivism begins with the statement that there are systems, and these perform operations that have a temporally limited duration. The operativity of the systems would be a sort of "empiric basis" of the theory. Then, if the body is not a system, it would not have its own operativity, so it would not develop structures. But, if the body is not a system, would it be a semantic construction of society? The mere fact of distinguishing the human body from the rest of the organic world is also an achievement of the self-descriptive evolution of society, in the same way as it was for the case of the psychic system's individualization and independization with respect to the body. Although, this would not indicate that the psychic system is a mere semantic formula, without operative ground. In the same way, it is conceivable that the body isn't either.

The other mentioned alternative makes reference to the possibility of considering the body as structure. For Luhmann's systems theory, the concept of structure makes no allusion, necessarily, to something material, to some sort of framework or skeleton that maintains the system united. Otherwise, the function of structure, in a system as complex as society, is to make feasible the autopoietic reproduction from event to event, restricting the field of possibilities of connection from element to element. In the context of social systems, as all its elements (or operations) are events, this means that structures are temporalized, so they assume the form of expectations. Owing to the fact that structures exist only as present in each moment and as they make reference to something expectable, they are resistant to time. Regrettably, Luhmann does not go forward in the analysis of another sort of structure apart from the social structures, as it would be difficult to understand that the body would be a structure, at least in these terms. If one understands that the body is a structure, it would be necessary to determine the selectivity of which type of system it limits (that of the organic, the social or the psychic systems). Regarding the organism, it should be considered, whether it is each organ, inserted in a specific system, or if it is the whole body, which limits the selectivity. Anyway, this discussion does not substantially concern sociology, given that if the body was a structure only useful for organic systems, it would have no sociological relevance. If, as much psychic systems as social systems, the body presents itself as a set of movement capacities, it would be more

correct to think about it as a medium, namely, as a set of loosely coupled elements. In this way, the body can work as the most primitive communication medium, through gesture. But, at the same time, socialization would limit or expand this movement potential, reducing or increasing the number of available combinations. A clear example of this is provided by MAUSS' (1936) study on the body, where the French anthropologist indicates that in many western countries people have lost the capability to crouch, something that kids in those countries or adults in other latitudes can do. In this sense, the permanent interpenetration situation, in which the body takes part, may amplify or reduce the movement range of the joints, the extension of the muscles, as well as conditioning the posture and the bodily *hexis* in general. Nevertheless, to characterize the body as a medium would be not enough, since the psychic system can also be interpreted as medium for society (1995e).

Another alternative to conceptualize the body can be found if one understands it as the internal environment of the organic systems. This concept of internal environment is utilized in the theory of society to characterize the “public”, conceived as the internal environment of all the sub-systems of society (1988; 2000; 2009), which emerges from the differentiation of the system with respect to its environment. This process also implies the reproduction of the difference between system and environment inside the system. In this way an internal environment emerges to the system itself, which is domesticated and specified, thanks to the existence of external limits to the general system (1988). Examples of this for the sub-systems of society are the market for economy (1988) and the public opinion for politics (2000). Even if the aforementioned conglomerate of organic systems does not constitute an all-encompassing system, it can be thought that the body constitutes this internal environment to all these systems, which is constituted by the participation of all of them, but which is not identified with either of them. Going a bit afar, this formulation can be completed with the idea that the different organic systems, through diverse performances (*Leistungen*) would help the autopoietic reproduction of the body in its entirety, as a result of the accomplishment of their functions.

From all this it can be concluded that the body does not constitute a structure, even though it can be thought as a medium for social and psychic systems. This means that there is no risk to contradict one of the fundamental postulates of the theory, that is, that semantics can never determine the structure. Referring to the usage of the body, in

principle, it must be accepted that the body becomes socially relevant only if it communicates or helps to communicate something. Then, the communicatively relevant corporeality is tied, through interpenetration, to the communicative operation being carried out. This also includes the situations in which it is thinkable that somebody, due to his/her dress style, his/her postures or gesture, is indicating something, even if he/she has no intention to do that⁷. While a psychic or a social system can distinguish between utterance and information, there will be communication. If these considerations are right, it would be difficult for the very systems theory to accept that semantics can influence the fulfillment of the communicative operation. This is due to the fact that, if one really admits that socialization is always self-socialization, namely, that there is no transmission of information, semantics has no way to affect the decisions of a system on the ways that it has to behave with respect to its body.

Notwithstanding this, the doubt around the problem of the relationship between semantics and structure is amplified, when LUHMANN in *Love as Passion* (1982) suggests that the semantic tradition of *amour passion* and romantic love have favored the differentiation of the system of the intimate relations. The author protects himself saying that a retrospective survey would be necessary to observe to what extent this was possible.

To finish with the semantic problems, probably the most perturbing interpretation is to consider the body as only an observational unit. This vision can be grounded on the definition of the body as a conglomerate of organic systems. In this sense, the unity of the body is only given by the observer, who attributes limits, which do not correspond to the limits of a system. For consciousness, the body is that unit that allows itself to differentiate itself from the environment and also to locate others in the world. With the bodily experience, consciousness can identify what belongs to it and what does not (1995d), and consciousness develops from the first moment identifying it with the body (1995a). Nevertheless, adds Luhmann, the identification with the body fails, because the body is only given as a form, namely as a difference (in a spencer-brownian sense). But this does not prevent thinking that the body would be a semantic

⁷ This communicative potential of the body is related to one of the foundations of Le Breton's (1992) sociology of the body, which states that the body, as much emitter as receiver, produces meaning constantly. Anyway, the place given to the body as a potential communication medium in Luhmann's theory is minimal, as he privileges the analysis of speech, writing, print, and the generalized symbolic media of communication. In this sense, this theory can only provide quite rudimentary tools to a sociology centered on the body analysis, even when it works as a communication medium.

product, a construction of an observer. In a certain way, this understanding can have some relationship with the lacanian conception of the body. According to SOLER (1984) one is not born with a body, but one constructs it. To do so, in a first lacanian interpretation, one needs a living organism and an image. In this way one needs to attribute to the unity of the image the feeling of the unity of the body. This unity is given by a visual *Gestalt* and it is seized by the subject from the unity of his form in the mirror. In a subsequent period, Lacan interprets that as the signifier, which introduces the discourse in the organism. This means also that, as subjects of the signifier, we are separated from the body. Without going into the details, which can mark deep differences between the two theories, the main coincidence is, first, the difference between the organism, which is given, and the body, which is constructed through a “linguistic” activity, let us say. In addition, the psyche perceives the distance between it and the body. On the other hand, for both authors this does not mean that the body is a mere illusion, a phantasm. As was previously shown, Luhmann still talks about a lived body and feelings associated to it.

Symbiotic mechanisms

Once communication becomes a process (1995c), it faces three improbabilities: that ego understands what alter expects (solved through language); that communication arrives to more people than those present (solved through the media of dissemination: writing, printing and electronic broadcasting); that ego accepts and takes into account alter’s communication. This last situation is solved thanks to the *generalized symbolic media of communication* (GSMC), which transforms the probability of a “no” into a “yes”, producing a highly improbable combination of selection and motivation. Their function is to ensure that ego’s expectations will turn into premises for alter’s selections. They are truth, love, power/law and property/money⁸ (1997). To each of them corresponds a symbiotic mechanism: perception for truth; sexuality for love; physical violence for power (within the limits of law); necessities for property and money.

These symbiotic symbols or mechanisms order the way in which communication lets itself be irritated by the body, namely, the way in which the effects of the structural

⁸ Previously (1995b), LUHMANN had also included (in a rudimentary form) religious belief, art and basic values, although it seems that he was not convinced with that decision.

coupling are processed in a communication system without breaking the system's closure and without the need to resort to a non-communicative operation (1997). In this way, the function of these social devices is to make possible the activation and steering of certain organic resources, at the same time that it gives them a socially manageable form to the organic irritations (1981). It must be stressed that in the article "Symbiotische Mechanismen" (1981), which appeared in 1974, the word "body" is never utilized. It only talks about the organic. This changes clearly with *Social Systems*, from 1984, and *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, from 1997. In these texts the symbiotic mechanisms or symbols are tied to the corporeality and not to the organism. It is not clear how this slight but very significant change must be interpreted.

On another side, it must be underlined that the differentiation of the GSMC also entails the parallel differentiation of the symbiotic mechanisms, so that the reference to the corporeal becomes highly specific and is limited to the important aspects. In this sense, the symbiotic mechanisms could function, until a certain point, without the necessity of the corresponding corporeal process, as there is also the case of corporeal events that show no social importance; consequently they are ignored. As a result, the interpenetration between human being and social system, which entailed a highly abstract coupling, becomes more concrete with this concept. Nevertheless, it must not be forgotten that this is only a punctual case under which the interpenetrative bond is presented, with which the generality continues to be necessary for the description of the other communications, which do not use GSMC.

Delving into the problem of interpenetration between human beings and social systems under the application of GSMC, Luhmann states that organic processes are conditioned by these mechanisms, without arriving to determine the factual existence of these processes. This conditioning, which in the language of systems theory can sound dangerous, simply means that: physical violence must be applied according to the code of power, only under circumstances defined by law; perception provides truth, under the high requirements of the reigning science, only when it answers to a theoretically relevant question; in a highly developed economy, the satisfaction of the needs, under the assumption of scarce resources, is only possible, if one can pay for the desired products; the interminglement in a sexual relationship is conditioned by previous communications, testified by love (1981).

Emotions

Emotions can be another place, where one can look for a corporeal reference in this theory, but, at least in Luhmann's version, it is not so. Regarding the luhmannian conception of emotions, the only explicit appearance of this concept is in the seventh chapter of *Social Systems* (1995c), where it is explained that the expectations of the psychic systems can condense into claims. The latter must be counterbalanced. In a stratified society this happens through the possibility to deduce pretensions from the merits tied to the social stratus. In contrast, in a functional differentiated society money is the one responsible for the transference of merits to claims. On the other hand, claims put into play the distinction between fulfillment and disappointment in a way that emotions would work as processes of internal adaptation. As psychic systems can launch their claims without much ground, this exposes them to their own emotions if claims do not become routine. As a consequence, modern society would be exposed to the risk of emotionality, in a diametrically opposed way to the weberian fear of the extinction of emotions under the realm of rationality. As individuals cannot ground their expectations in merits, but just only in themselves, these are compelled to produce self-descriptions, as a result:

[...] the individual is forced to produce reflections and self-presentations (which can never be 'accurate'). One encounters difficulties in doing this, looks for assistance, and develops the additional claim to a comprehensible, if not therapeutic, treatment of one's claims. This last claim to assistance in grounding claims is so absurd that it is as easy to accept as to reject (1995c: 270).

As it can be observed, emotions would be an emergent element opposite to situations of disappointment of claims, so they are not psychic components that intervene constantly in the autopoiesis of consciousness. On the other hand, Luhmann seems to dismiss that disappointment of expectations, which do not condense into claims, could generate emotions, which is not very believable. In the journal *Soziale Systeme's* first issue of 2004, a discussion on this problematic point of the Luhmann's systems theory is proposed, beginning with Luc CIOMPI's (2004) criticism. This author indicates that the problem of emotions constitutes a blind spot for Luhmann's theory.

From the 80's, CIOMPI (1988) was working in the relationship between affect and cognition from a systems theory, trying to conciliate the developments of Piaget and Freud in those fields. In that study it was emphasized that affectivity as much as

cognition matures in phases that only partially overlap, consequently the progress in an area provides the bases for the development in another. Affectivity will acquire the form of energy, while cognition that of structure. On another side, affectivity represents the basic means of communication between living creatures, at the same time that cognitive functions remain in the background for a long time. This brings the Swiss psychologist to conceive of the psyche as a sort of double system, built by two components: the emotional one will be anchored in material, physical and concrete phenomena, which are directly tied to perception and action; while the intellectual and cognitive component differentiates the structures grounded on the biological and sensoriomotor realm. When both components are in harmony, they strengthen and validate each other, but when there is disharmony, both refute and enfeeble themselves, generating an uncomfortable tension, a state of uncertainty and anxiety, so that there is a disagreement in the totality of the body-mind system. Here Ciompi intends that emotions imply a “dialog” between body and psyche, so they are not merely psychic episodes. In Luhmann’s theory, this could have been interpreted with the concept of structural coupling and irritation, as seen in the case of the symbiotic mechanisms. In spite of this, Luhmann seems to ignore that the body could trigger any emotion, considering them only as a result of the disappointment of claims. As a consequence, this concept of emotion lacks any bodily anchorage.

On the other hand, STENNER (2004) plays down the critical vision of Ciompi with respect to Luhmann’s ideas, indicating that the last author’s theory is not completely alexithymic, but it is based on a cognitivist vision of the problem. Stenner’s interpretation differs from Ciompi’s one, as he understands emotions as “threshold phenomena”, since they exist neither completely inside, nor outside social, psychic and organic systems. The author adds that emotions form a “parasitical coupling” between organism and psyche, so they will manifest themselves organically as affects, while these affects will take the form of different subjective forms in consciousness (emotions). In this way, affects will generate consciousness, by means of the stimulation of different organic regions, but emotions will also “become directly amenable to conscious control, cultivation, manipulation and socialization” (CIOMPI 2004: 172). As a result, consciousness will be composed of a combination of affects into more complex compounds with new emergent dynamics. In spite of this, emotions will also be part of social systems, so they would play a communicative role that increasingly frees from

organic and conscious limits, which continuously provide proto-communicative potential. Stenner's proposal, in a certain sense, comes to compensate the lack in Luhmann's theory remarked in the previous paragraph, with his interpretations of emotions as threshold phenomena. What must be stressed from Stenner's position is that he eliminates any reference to the body, and substitutes it with the organism. As it has been seen, they are not synonyms. On another side, treating the body as a medium can also be seen as considering it a threshold phenomenon. The problem with the threshold in this theory is always the operative reference. To solve this problem, following Stenner, affects must be considered as a sort of performance (if not an operation) of the organic system, and emotions as an operation of consciousness or as a process which implies attention processing — so as to incorporate them into the operativity of the consciousness. In this way, the “threshold” characteristic of emotions is solved into the operativity of these two systems. What remains unanswered is the place of the body itself in this debate.

More recently, RIESE (2011) has outlined her dissent with the aforesaid, indicating that emotions do not need to be consciously perceived, nor do they need to be the other side of organic affects. This means that they can be psychic phenomena without external trigger, or psychic reports provoked by perturbations coming from society. In this sense, as psychic systems depend on social systems for their own autopoiesis, the first ones develop emotional reactions referred to the perceived level of viability of the second ones. This means that emotions indicate whether the structures of the social systems are viable or not for the prosecution of the psychic and organic autopoiesis. On another side, the function of the emotions with respect to organic systems is to ensure the autopoiesis of these ones, coupling themselves to psychic systems and inducing them to act in a way that can help the organism. Finally, Riese understands that psychic systems can experiment positive emotions when their expectations are fulfilled or they act in accordance with some values, while negative emotions signal the violation or omission of those values. Consequently, emotions could be the symbiotic mechanism of values, which, in some of Luhmann's writings, are conceived as a generalized symbolic medium of communication. With this proposal, Riese extends Stenner's analysis, emphasizing the psychic side of the phenomenon, completely obliterating the reference to the body. Only a little reference to the organism remains, when she states that emotions ensure its autopoiesis. But what these

theorizations systematically ignore is, following Ciompi, the fact that emotions are not isolated episodes in psychic life, but constant ones.

These reflections show the complexity of the problem of emotions and the difficulty of its seizure. Even simplifying the arguments to the extreme, it is difficult to take only one decision and place emotions in only one domain, whether it was the psychic, the bodily or the social. Nevertheless, what seems more convincing is the impossibility to think about emotions, feelings and/or affects as mere isolated episodes that work as alarms in case of disappointment, as Luhmann expects to do. Much more persuasive is Ciompi's point of view, since he interprets the affective component as constantly operating next to the cognitive one, despite the fact that it can go unnoticed (or ignored). In any case, these considerations do not provide any robust reflection on the body and, sometimes, as in Stenner's and Riese's case, only its organic aspect is contemplated.

Discussion: Body – Psyche Dualism

As a conclusion, it is possible to return to the initial point, so as to reconsider the concept of body, which is expounded here. As has remained clear, Luhmann proposes a dualist, or better, a threefold schema, since he understands that there are three types of systems differentiated by their operative modes. These three systems are in a constant relationship of interpenetration. With respect to the Cartesian conception, the differences that distance systems theory from it have been remarked, although the similarity with reference to the dualism psychic-body system persists. In spite of the fact that Luhmann renounces explicitly any research that tries to find the essence of these two systems, the concepts of emergence and meaning mark a clear distinction between the organic and the psychic, preventing any reductionism, which would attempt to explain the psychic through the brain operations, or behavior through the genetic trait of a human being. The difference between these diverse "reality orders" guarantees the exclusion of any reductionism, but, for some, it installs completely artificial compartmentalizations. In this sense, BUNGE (2010), against every dualism, stands for a materialist monism; therefore, that which philosophy has called "mind" would be reducible to brain operations. Some of the reasons that the author gives to abandon dualism are that: this is irrefutable, as it is impossible to manipulate something non-

material; it is inconsistent with cognitive etiology, which demonstrates that the human being shares some mental abilities with other animals; it violates the laws of physics, since it goes against the principle of conservation of energy, etc. Paradoxically, a conception like this is the first to reproduce the Cartesian simplifications with respect to the body, considering it as a machine, now steered by the brain, which is the one which thinks, feels, perceives, etc. In Bunge's conception, materiality would be ensured by the facticity of organic processes of the diverse bodily organs, as this was something given in itself. As well remembers BUTLER, from a foucauldian perspective, the body materiality is given by "a process of materialization that stabilizes over time to produce the effect of boundary, fixity, and surface" (BUTLER 1993: 9). But this process must always be thought of as an effect of a power that is regularly exercised. From this perspective, FOUCAULT (1994) affirms that bodies do not exist as mere biological or material items, but they exist within and through a political system, while LE BRETON (1992) will say that these do not exist in a natural state, but only inserted in the weave of meaning. From a very different viewpoint, systems theory also renounces to every apriorism, which expects to establish some "in itself" prior to any social experience capable of describing it. The concept of co-evolution implied in the interpenetration relationship indicates that neither the corporeal, nor the psychic, nor the social are thinkable and they cannot exist in isolation.

Returning to Foucault, it seems that the French philosopher proposes no clear monist conception, but neither a dualist one. Maybe a bit ironically, FOUCAULT (1975) talks about the difference between body and soul, interpreting the last one as the result of punitive, of surveillance and coercion procedures, namely, an element where the effects of a certain type of power and a reference to a knowledge are articulated. As a result, soul would not be more than a piece in the domain that power exercises over the body. This strong stress on the domination of power over the bodies (and souls), would make one think of a unidirectional relationship, incompatible with the idea of co-evolution. On the other hand, there are two more problems strictly related to the aforementioned. The first one makes reference to the form that assumes the relation, since, in principle, for Foucault, the fundamental relationship is that between body and power, which generates the emergence of the soul, which would be a way of interiorizing the power itself. This makes thinking that the psychic raises only as an effect of power, which is social, on a body, therefore power would be temporally

previous. Moreover, renouncing to an ontological way of understanding the soul (as also the body), in addition to the irony of talking about a soul, it is not clear if the author would be playing with the reader, so to destabilize his ontological surenesses, or if he really means the aforesaid. With respect to this point, systems theory is soberer and, also giving up ontology, states the existence of psychic systems, as these perform operations. This means that the psychic cannot be understood as a mere illusion, but neither as a pure social product. Additionally, Luhmann rejects an all encompassing conception of power—even though he interprets it from a relational point of view—, so as to understand it as a GSMC. In this sense, while Foucault emphasizes the importance of the body, Luhmann prioritizes the analysis of the psychic, largely ignoring and giving no clear place to the body, sometimes confused with the organic systems.

A more concrete critique against any dualism is presented by ELIAS (1991; 1994), considering that the difference between individual and society is purely artificial, since these would be two sides of the same phenomenon, that is the human being. This differentiation would be a historical product, which, in the West, becomes archetypical with the emergence of the *homo clausus* conception, in which he would be isolated from the external world and from the other human beings, by invisible walls. This would be the unquestioned fundament of many philosophical and sociological theories. Nevertheless, for Elias, this division would not be possible without a firmer, more universal and more regular contention of affects. In this way, developing the concepts on an empirical basis, it would be evident that both are processes and not isolated essences. If one accepts this conception, it would be necessary to finish with disciplinary differentiation, founded on a simple ghost, which ends by distorting the real meaning of things. As a result, it would not be very fruitful to continue wondering abstractly, as in this work, on the relationship between body, psyche and society, as this is solved simply in empirical research. Naturally, this quite naive hint with respect to the solutions that empirical research would contribute seems to be, at least, arguable.

Bibliographic references:

- BOURDIEU, Pierre. *Le sens pratique*. Paris: Les Éditions de Minuit 1980.
- BUNGE, Mario. *Matter and Mind. A Philosophical Enquiry*. New York: Springer 2010.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York and London: Routledge 1993.

- CIOMPI, Luc. *The Psyche and Schizophrenia. The Bond between Affect and Logic*. Cambridge and London: Harvard University Press 1988.
- _____. Ein blinder Fleck bei Niklas Luhmann? Soziale Wirkungen von Emotionen aus Sicht der fraktalen Affektlogik. In: *Soziale Systeme* 10(1), 2004, 21-49.
- ELIAS, Norbert. *The Society of Individuals*. Oxford: Blackwell 1991.
- _____. *The Civilizing Process. Sociogenetic and Psychogenetic Investigations*. Oxford: Blackwell 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard 1975.
- _____. *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard 1976.
- _____. Dialogue sur le pouvoir. In: *Dits et écrits III*. Paris: Gallimard 1994, 470-475.
- HAHN, Alois / JACOB, Rüdiger. Der Körper als soziales Bedeutungssystem. In: FUCHS, Peter / GÖBEL, Andreas (eds.). *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, 146–188.
- LE BRETON, David. *La sociologie du corps*. Paris: P.U.F., 1992.
- LUHMANN, Niklas. Symbiotische Mechanismen. In: *Soziologische Aufklärung Bd. 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, 228–244.
- _____. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982.
- _____. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- _____. *Die Wirtschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1988.
- _____. Die Form ‚Person‘. In: *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995a, 142–154.
- _____. Die operative Geschlossenheit psychischer und sozialer Systeme. In: *Soziologische Aufklärung Bd. 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995b, 26–37.
- _____. *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press 1995c.
- _____. Wahrnehmung und Kommunikation sexueller Interessen. In: *Soziologische Aufklärung Bd. 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995d, 180–193.
- _____. Wie ist Bewusstsein an Kommunikation beteiligt? In: *Soziologische Aufklärung Bd. 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995e, 38–54.
- _____. *Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Bd.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- _____. *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- _____. *Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag 2004.
- _____. *Die Realität der Massenmedien*. Opladen: VS Verlag 2009.
- MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. In: *Journal de Psychologie* XXXII(3-4), 1936, 271-293.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard 1993.
- _____. *La phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard 2001.
- RIESE, Juliane. Functions, Communication, and Perception of Emotions in Luhmannian Theory: Emotions as Reflection Resources of Social Systems. *Soziale Systeme* 17(1), 2011, 53-72.
- RYLE, Gilbert. *The concept of mind. 60th Anniversary Edition*. New York: Routledge 2009.
- SOLER, Colette. Le corps dans l'enseignement de Lacan. *Quarto Revue de la Cause Freudienne en Belgique* 16, 1984, 44.
- STENNER, Paul. Is Autopoietic Systems Theory Alexithymic? Luhmann and the Socio-Psychology of Emotions. In: *Soziale Systeme* 10(1), 2004, 159-185.

- TURNER, Bryan. Recent Developments in the Theory of the Body. In: FEATHERSTONE, Mike / HEPWORTH, Mike / TURNER, Bryan. (eds.). *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London: Sage 1991.
- VON FOERSTER, Heinz. Molecular Ethology, an Immodest Proposal for Semantic Clarification. In: *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*. New York: Springer 2003, 133–167.

Recebido em 04/09/2014

Aceito em 21/11/2014

As retraduições de *Trauer und Melancholie* para o português: o léxico freudiano sob o olhar da Linguística de *Corpus*

[*Trauer und Melancholie* retranslated into Portuguese: Freud's lexicon from the
perspective of Corpus Linguistics]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371826126157>

Rozane R. Rebechi

Marlene D. Andreetto¹

Abstract: This essay aims at using the main principles of Corpus Linguistics – wordlists, keywords and concordances – to make a comparative analysis of Freud's *Trauer und Melancholie*, written in 1917, and its five retranslations published in Brazilian Portuguese. Due to dissatisfaction with indirect translations of Freud's texts, since the 1990s there have been proposals which aim to recover in Portuguese the terminology and the style used by the father of psychoanalysis in German. In order to examine the extent to which translational choices correspond to the lexis used in the source text, we used empirical data collected by computer tools. Quantitative and qualitative analyses of the texts revealed that direct retranslations were influenced by previous – indirect – retranslations, showing that factors other than the source text affect the translated text, regardless of the translator's awareness of it.

Keywords: retranslation; *Trauer und Melancholie*; lexis; Freud; Corpus Linguistics

Resumo: Este trabalho se propõe a utilizar os princípios inerentes à Linguística de Corpus – listas de palavras, palavras-chave e linhas de concordância – com o intuito de fazer uma análise comparativa do texto *Trauer und Melancholie*, escrito por Freud em 1917, e suas cinco retraduições publicadas em português no Brasil. Devido à insatisfação em relação às traduções indiretas dos escritos freudianos, desde a década de 1990 têm surgido propostas de retraduições que visam recuperar nos textos em português a terminologia e o estilo que o pai da Psicanálise utilizou em alemão. A fim de verificar até que ponto as escolhas tradutórias estão diretamente ligadas ao texto-fonte, partimos de dados empíricos levantados por ferramentas computacionais. As análises quantitativas e qualitativas revelaram que as retraduições diretas foram influenciadas pelas anteriores – indiretas –, mostrando que outros fatores, além do texto de partida, afetam o texto traduzido, ainda que os tradutores não se deem conta disso.

Palavras-chave: retradução; *Trauer und Melancholie*; terminologia; Freud; Linguística de *Corpus*

¹ Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900, São Paulo/SP, Brasil. Email: rozanereb@gmail.com; mdandreetto@yahoo.com

1 Introdução

Nascido em 1856 na região da Morávia, então pertencente ao Império Austro-Húngaro, Sigmund Freud utilizou-se basicamente de sua língua materna – o alemão – para construir o arcabouço teórico da psicanálise. Portanto, a tradução desempenhou um papel primordial na disseminação dos estudos psicanalíticos. Assim, inúmeros trabalhos, em diversos idiomas, já foram dedicados à análise e às consequências das escolhas tradutórias para a compreensão da extensa obra legada pelo estudioso. Em geral, esses trabalhos buscam avaliar até que ponto o léxico, a conceituação e o estilo do precursor da psicanálise são recuperados nos textos traduzidos. Entre essas pesquisas, destacamos as de LACAN (1964), TIMPANARO (1975), BETTELHEIM (1983), SOUZA (2010) e TAVARES (2012a, 2012b e 2013).

As primeiras incursões de Freud em português advêm de fontes incertas. BOTTMANN (2013) afirma que os textos publicados em forma de livros avulsos na década de 1930, e posteriormente inseridos na coletânea *Obras completas de Sigmund Freud*, publicada pela editora Delta a partir da década de 1950, tratavam-se majoritariamente de retraduições do francês e do espanhol, e apenas alguns teriam partido dos originais em alemão. Porém, a fonte de cada texto inserido na coleção não é esclarecida.

Se a intermediação de outros idiomas por si só já motivou uma série de desconfianças por parte de estudiosos em Tradução e em Psicanálise em relação a esses textos em português, mais severas ainda são as críticas à retradução advinda da inglesa *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, coordenada por James e Alix STRACHEY e lançada entre 1956 e 1974. Assim como a versão inglesa, a *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*,² que começou a ser publicada no Brasil na década de 1970, também é acusada de ser tecnicista demais, contrariando a linguagem corriqueira empregada nos textos originais. Diante dessa insatisfação, versões diretas do alemão foram ansiosamente aguardadas.

² Vale ressaltar que a obra foi apresentada ao público brasileiro como tradução direta do alemão, contando, inclusive, com um prefácio de Anna Freud, no qual a filha do estudioso elogia a iniciativa da editora local.

Apesar de alguns trabalhos começarem a ser retraduzidos separadamente antes mesmo de a obra freudiana cair em domínio público, os primeiros projetos de versão direta do alemão para o português em forma de coletânea só vieram a público no início do século XXI. Contudo, diferentemente do que se poderia esperar, o fato de a obra de Freud receber as primeiras retraduições diretamente do alemão não cessou as discussões entre os estudiosos em psicanálise e em tradução. A contínua insatisfação motivou outras retraduições e, atualmente, estão em andamento outros projetos de coletâneas de textos freudianos retraduzidos diretamente do alemão, como o da *Companhia das Letras*, a cargo de Paulo César de SOUZA, e a versão de Renato ZWICK, que está sendo lançada pela editora L&PM (cf. TAVARES 2012a). Além dessas coleções, são frequentemente publicados livros e artigos avulsos que ajudam a divulgar no Brasil os inúmeros estudos do pai da Psicanálise. Enquanto isso, a *Standard brasileira*, retradução do inglês, continua sendo reeditada pela Imago, e, até o momento, é a única que reúne, em língua portuguesa, a quase totalidade dos trabalhos de Freud, conforme aqueles reunidos originariamente como *Gesammelte Werke*.³

Em geral, o que existe em comum entre esses projetos é a proposta de recuperar nos textos em português tanto a terminologia quanto o estilo que o precursor da psicanálise utilizou em alemão para introduzir conceitos até então inéditos. Porém, observa-se uma grande dificuldade em unir esses aspectos, como salienta TAVARES (2013: 144):

Conforme o viés dado às traduções, sobretudo àquelas que privilegiaram um rigor conceitual acima da manutenção do estilo freudiano, passou-se a observar uma crescente disputa entre os freudianos quanto a quem, em que língua, ter-se-ia mantido mais fiel à obra do mestre.

Apesar de o conceito de ‘fidelidade’ em oposição à ‘traição’ já ter cedido lugar a outras questões nos estudos da tradução, inevitavelmente vem à baila nas discussões na área (cf. SCHILLER 2013). A premissa de incompletude, que geralmente permeia as traduções dos textos freudianos, parece compreensível aos olhos dos estudiosos. Afinal, para Freud, ‘traduzir’ não se limitava a passar de uma língua para outra, mas se manifestava, por exemplo, no relato de um caso: “Se Freud traduziu de forma tão magnífica e clara

³ É interessante notar que *Gesammelte Werke*, literalmente, ‘obras reunidas’, tenha sido traduzido em praticamente todo o mundo como ‘obras completas’, ainda que seja notório que nenhuma coletânea até hoje tenha abarcado toda a produção de Sigmund Freud. Talvez essa escolha venha a atender interesses puramente mercadológicos, mas não nos cabe confirmar essa suposição. Essa seria apenas mais uma polêmica em torno da tradução da obra freudiana.

suas ideias no alemão, até hoje procuramos uma forma adequada de vertê-las ao português” (TAVARES 2014: 234). E essa busca incessante pela adequação se ‘traduz’ em múltiplas retraduições da obra do mestre.

Partindo de um levantamento quantitativo, tendo como base os pressupostos subjacentes à Linguística de Corpus, analisamos as cinco retraduições – diretas e indiretas – do texto *Trauer und Melancholie* (Freud [1917] 1946) publicadas em português brasileiro. Por meio da análise de palavras-chave levantadas a partir do texto original, buscamos verificar se as escolhas tradutórias, especialmente aquelas observadas nas versões que partiram do original em alemão, conseguem recuperar o linguajar cotidiano atribuído aos textos freudianos, evitando o tecnicismo criticado nas traduções indiretas, especialmente aquelas advindas da língua inglesa. Assim, vale ressaltar que nosso objetivo não é apontar qual a melhor tradução em português do texto analisado, mas sim avaliar se os objetivos almejados com as diferentes propostas de retraduição são alcançados.

2 (Re)tradução de Freud

Conforme já mencionado, a grande discussão em torno da tradução dos escritos de Freud está relacionada ao fato de os textos originais apresentarem conceitos inéditos utilizando o linguajar cotidiano, por meio de um estilo peculiar, que, segundo SOUZA (2010), seria acessível até mesmo a uma criança. Para alguns pesquisadores, esses conceitos deveriam ser introduzidos por meio de uma nova terminologia nas diferentes línguas-culturas de chegada. Para outros, a opção do autor por utilizar palavras do vernáculo alemão deveria ser recuperada nos textos traduzidos. Em outras palavras, poderíamos dividir as vertentes em pelo menos dois grandes grupos: a um pertenceriam aqueles favoráveis à criação de uma terminologia própria para tratar de conceitos psicanalíticos, enquanto ao outro restariam os que acreditam que o linguajar coloquial utilizado pelo autor deveria ser recriado nas (re)traduições, mantendo-se, assim, uma literalidade com o texto-fonte. Diante desse impasse, observamos uma constante retraduição dos textos freudianos.

Antes de tudo, parece importante distinguir o uso dos termos ‘tradução’ e ‘retraduição’ conforme utilizados neste artigo. Na definição de BAKER e SALDANHA

(2009), retradução é o termo utilizado para se referir tanto ao ato de traduzir uma obra que tenha sido previamente traduzida naquela língua (assim como ao resultado desse ato) quanto a uma tradução indireta, ou seja, intermediada por outra língua que não a original. Sendo assim, poderíamos afirmar que a obra de Freud em língua portuguesa seria quase sempre uma retradução, visto que teria sido introduzida no país por meio de textos previamente traduzidos em espanhol, francês e inglês, e apenas mais tarde esses mesmos textos receberiam versões diretas do alemão (cf. BOTTMANN 2013). Talvez a única exceção seja a tradução de Durval MARCONDES para *Cinco lições de psicanálise*, publicada pela editora Nacional na década de 1930 e republicada pela editora Imago na década de 1970, já como parte da *Standard brasileira*. Porém, conforme mencionado acima, as primeiras publicações de Freud em português nem sempre forneciam informações sobre os textos-fonte. Ressaltamos, ainda, que, neste artigo, utilizamos a grafia '(re)tradução(ões)' para nos referirmos tanto a tradução(ões) quanto a retradução(ões).

Tradicionalmente, as obras mais retraduzidas costumam ser os textos religiosos e aquelas pertencentes ao cânone literário, ao passo que a retradução de textos técnicos e científicos seria desnecessária. Tratando especificamente de textos não técnicos, BERMAN (1990) argumenta que a tradução seria sempre um ato incompleto que pode chegar à completude por meio das retraduições, uma vez que as primeiras traduções teriam o objetivo de domesticar o texto estrangeiro na cultura de chegada, enquanto às subsequentes seria dedicada mais atenção, tanto em relação ao conteúdo quanto ao estilo do original. Contudo, a crença em um texto-fonte como possuidor de um significado imanente que deve ser recuperado na tradução tem sido muito questionada. Para GAMBIER (1994), essa visão 'logocêntrica' do texto original é apenas ilusória, pois não existiria um sentido imutável depositado no original.

Outra justificativa para a retradução estaria ligada ao 'envelhecimento' de traduções prévias, pois, ao contrário dos originais, as traduções 'envelheceriam' e, portanto, deveriam ser atualizadas (BERMAN 1990). É importante considerar, no entanto, que nem todas as traduções são afetadas pela passagem do tempo da mesma forma, e o período entre uma (re)tradução e outra varia bastante. Em se tratando da obra de Freud, conforme já observado, 'envelhecimento' não é o que determina a necessidade de novas retraduições. Afinal, diferentes retraduições de sua obra ocorrem inclusive simultaneamente.

Alguns estudiosos acreditam ainda que as retraduições não deveriam se deixar influenciar pelas primeiras traduções: “O tradutor não deve prestar muita atenção à tradução anterior. O objetivo da nova tradução não é melhorar a outra. O tradutor não é uma empresa de reformas: ele deve construir um prédio novo. O velho ainda está de pé; ninguém vai demoli-lo ou reformá-lo” (TULLI 2001 apud SKIBIŃSKA & BLUMCZYŃSKI 2009: 45).⁴ Já GAMBIER (1994) não só afirma que esse distanciamento é impossível, como também defende a análise da relação estabelecida entre o tradutor e as versões anteriores, das restrições dos editores e da opinião dos leitores. Naturalmente, esse aprofundamento nem sempre é possível. Aliás, acreditamos que nem seja necessário, pois, muitas vezes, as escolhas tradutórias falam por si, ainda que os tradutores nem sempre se deem conta disso: “[...] o trabalho do tradutor é, em grande medida, de natureza inconsciente” (SCHILLER 2013: 19).

A intertextualidade – seja ela explícita ou sutil – é inerente a qualquer texto e, para VENUTI (2009: 158), a tradução é um caso ímpar de intertexto, pois, nela, três relações ocorrem concomitantemente. A primeira se dá entre o texto original e as leituras feitas pelo autor; a segunda, entre esse original e sua tradução; e a terceira, entre o texto traduzido e o leitor. Enfatiza, ainda, que a intertextualidade não envolve apenas escolhas lexicais, mas também interpretação. Para o pesquisador, a tradução é sempre um processo de descontextualização e recontextualização, que se mostra ainda mais exacerbado quando se trata de um texto que já é tradução na língua de partida, como é o caso das primeiras retraduições dos textos freudianos em português, que tiveram como fonte textos já traduzidos em outros idiomas.

2.1 Freud em português

As primeiras (re)traduições da obra de Freud em português foram realizadas na década de 1930 sob supervisão de Elias DAVIDOVITCH, que, juntamente com Odilon GALLOTTI e outros tradutores, traduziu textos que foram lançados em forma de livros avulsos e, mais tarde, seriam inseridos na primeira coleção dos escritos freudianos publicada no Brasil – *Obras completas de Sigmund Freud*. Não se sabe ao certo a língua de origem

⁴ “The translator [...] should not pay too much attention to a previous translation. A new translation does not consist in improving an earlier one. A translator is not a remodeling company: he is to erect a new building. The old building still stands; no one is going to demolish or remodel it.” [tradução de R. Rebechi].

dos textos traduzidos, mas, em nota introdutória à coleção, o leitor é informado que a maior parte teria como fonte textos previamente traduzidos em espanhol e francês. No que tange ao seu trabalho, Elias DAVIDOVITCH esclarece anos mais tarde: “Não traduzi do alemão, mas do francês, um pouco do espanhol, algo do inglês. Não havia terminologia em português. Para esclarecer, eu dava exemplos em nota de pé de página”.⁵ Essa primeira versão de Freud publicada no Brasil não seria referência por muito tempo.

Durante aproximadamente três décadas, a versão amplamente utilizada em português por estudantes e pesquisadores da psicanálise freudiana foi a *Edição Standard brasileira*, publicada entre as décadas de 1970 e 1980, que teve como fonte a *Standard Edition* inglesa, o que não significa que a aceitação dessa versão tenha se dado de forma incontestável. Mas retomemos brevemente a recepção da *Standard Edition* inglesa antes de nos voltarmos para sua retradução em português.

Apesar de popularizar a obra de Freud na língua que estava se tornando referência, principalmente devido à ascensão econômica e cultural norte-americana na época, a *Standard Edition* sofreu severas críticas, entre as quais destacamos as de Bruno BETTELHEIM que, em *Freud and Man's Soul* (1983), acusa-a de ser demasiadamente técnica, sacrificando o estilo humanista de Freud para se adequar à vertente cientificista que imperava na Inglaterra na época. Nessa tradução, Freud ‘falaria’ por meio de termos de origem grega e latina, como se tornou praxe nas ciências. Para citar alguns exemplos já amplamente discutidos, *Ich* [eu] no original se tornou *ego* na versão inglesa, e *Fehlleistung* [ato falho] foi traduzido por *parapraxis*.

No Brasil, vários estudos também já foram dedicados à análise e à crítica das escolhas lexicais empregadas nas traduções dos textos freudianos. Para TAVARES (2012a: 13), a versão inglesa seria a responsável por ‘dissipar’ a peculiaridade da escrita freudiana: a terminologia que soaria familiar aos leitores do texto em alemão poderia se tornar inacessível para o leitor dos textos traduzidos. Para SOUZA (2010: 31), “Um traço marcante do prosador Freud é a relação de camaradagem, quase de cumplicidade, que logra estabelecer com o leitor”. Retomando as pesquisas de PÖRKSEN (1973), SOUZA (2010) admite que as novas ciências pressuponham a criação de termos ou mesmo a utilização de antigos, mas com novas acepções. Contudo, no tocante à obra freudiana,

⁵ Entrevista concedida a Sieni Campos para o caderno *Ao pé da letra* do Sindicato Nacional de Tradutores, em agosto de 1992.

argumenta que a linguagem empregada não poderia ser denominada ‘técnica’, mas sim ‘cultura’. O viés tecnicista empregado no texto traduzido causaria um estranhamento ao leitor, ao passo que as palavras e expressões vernáculas, utilizadas no texto original, seriam facilmente compreendidas em alemão, ainda que se referissem a novos conceitos.

Apesar de tecer críticas a algumas traduções de seus textos (cf. ESCALANTE 2013), Freud, provavelmente focado na divulgação da psicanálise, não parecia compartilhar da mesma inquietude em relação às questões terminológicas que tanto afligem seus discípulos (TAVARES 2011). E isso nos parece bastante coerente, uma vez que não estava desenvolvendo uma área já fundamentada, mas sim criando uma nova disciplina, sem terminologia prévia: “[...] Freud, para criar esse campo do conhecimento absolutamente novo só criou, na verdade, um único neologismo: a palavra *psicanálise*.” (CARONE 1989c) (ênfase no original.). Aliás, é preciso lembrar que questões relativas à padronização terminológica começaram a circular apenas no final da década de 1960, com o lançamento da obra *Einführung in die Allgemeine Terminologielehre und terminologische Lexikographie* (WÜSTER 1979).

Muitas das ferrenhas críticas à edição *Standard brasileira* foram feitas pela psicanalista e tradutora Marilene Carone. Apesar de também criticar a *Standard Edition* inglesa por seu viés tecnicista, CARONE (1989a) acredita que esse aspecto possa ser perdoado, pois se justificaria por questões ideológicas envolvidas na tarefa de apresentar as ideias psicanalíticas nos países anglófonos em determinado momento social e cultural. Em relação à contraparte em português, contudo, a pesquisadora identifica “falta de competência” que faria com que Freud falasse como “um personagem de filme dublado de televisão” (CARONE 1989a: 161). Para a tradutora, uma boa tradução não deixaria transparecer a língua de origem, e isso só seria alcançado por meio de equivalentes tradutórios que soassem “naturais e usuais na língua de chegada” (CARONE 1989a: 161). Critica, também, o descaso pela busca do “sentido exato” da palavra utilizada no original (CARONE 1989a: 165).

Nem mesmo o título da versão brasileira das obras de Freud escapou das críticas. Em relação à palavra *standard* (padrão), utilizada na versão inglesa e posteriormente mantida na coletânea da Imago em português, BRACCO (2012: 239) argumenta que “[...] remete a uma rigidez de interpretação do pensamento freudiano [...]”, ainda que seja compreensível para aquele momento histórico que James Strachey, sob supervisão de

Ernest Jones, tenha imprimido em sua tradução um viés mais acadêmico do que aquele empregado no texto original. Ainda assim, a estudiosa questiona a aceitação das escolhas tradutórias presentes na obra como se fossem “imutáveis”.

Diante de tamanha insatisfação com os textos freudianos em português disponíveis na época, na década de 1980 Marilene CARONE decidiu assumir a tarefa de traduzir Freud diretamente do alemão a fim de oferecer uma opção àquela advinda de James Strachey, a quem acusava de nortear seu trabalho de acordo com seus próprios gosto e concepção. Infelizmente, a morte precoce a impediu de concluir o trabalho. Ainda assim, Carone chegou a elaborar a tradução comentada dos textos que receberam, em português, os títulos *A negação*, *Luto e melancolia* e *Conferências introdutórias à psicanálise*.

Antes mesmo de a obra freudiana cair em domínio público em 2009, a própria Imago, que detinha os direitos do autor no Brasil, começou a lançar a série temática *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, com tradução direta do alemão, coordenada pelo psicanalista e tradutor Luiz Alberto HANNS. Enquanto isso, Paulo César de SOUZA já iniciava suas próprias versões de Freud, que começaram a ser publicadas em 2010 pela *Companhia das Letras*. Mantendo as frases longas e limitando-se a comentários próprios sobre questões de tradução e semântica, essa versão é considerada “clean” e próxima do original (BRACCO 2011: 264).

Contudo, o entusiasmo inicial com os textos traduzidos diretamente do alemão foi diminuindo e logo os psicanalistas voltaram a basear seus estudos na *Standard brasileira*, muitos deles simplesmente por comodismo, não necessariamente por crítica às novas traduções (BRACCO 2012). Afinal, as críticas mais ferrenhas à edição *Standard brasileira* são aquelas imputadas pelos estudiosos (também) preocupados com as questões tradutórias e terminológicas, não só com as conceituais, que preocupariam aqueles que se dedicam exclusivamente às questões psicanalíticas.

Além das (re)traduções aqui mencionadas, outras estão a caminho (cf. TAVARES 2013), e com elas, certamente, mais polêmica em torno de qual seja a melhor tradução de Freud em português. Mas limitar-nos-emos a analisar algumas questões terminológicas nas retraduações já publicadas de *Trauer und Melancholie*.

2.2 *Trauer und Melancholie* em português

Escrito em 1915 e publicado em 1917, *Trauer und Melancholie* é um dos escritos que tratam da formação do inconsciente e de seu papel na psicopatologia, conhecidos como ‘trabalhos metapsicológicos’. Foi nele que Freud explicou, pela primeira vez, que o *Über-Ich* (‘superego’, ‘super-eu’), sempre agressivo, está mais a serviço da morte do que da vida (cf. GAY 1988). Contudo, não foi apenas devido a sua importância psicanalítica que esse texto foi escolhido para ilustrar a metodologia de análise empregada neste estudo, mas principalmente pelo fato de contar com cinco versões publicadas em português brasileiro.

A primeira versão foi lançada pela editora Delta entre o final da década de 1950⁶ e a década de 1960, no oitavo volume da coletânea *Obras completas de Sigmund Freud*, com o título *A Tristeza e a melancolia* (FREUD 1950), com tradução de Isaac IZECKSOHN. Não há informações precisas sobre o texto-fonte utilizado. Conforme já mencionado, o leitor dessa coletânea é informado de que os textos foram retraduzidos do francês e do espanhol, mas a língua de partida de cada um não é revelada. É possível, contudo, fazer algumas inferências, como será mostrado na análise.

Tendo como texto-fonte *Mourning and Melancholia* (FREUD 1957), a segunda versão em português, já com o título *Luto e melancolia*, faz parte do volume XIV da coletânea (FREUD 1976). Assim como a versão inglesa, a *Standard brasileira* também foi alvo de severas críticas, muitas delas advindas de Marilene Carone, que, apesar de não ter levado a cabo o projeto de retraduzir toda a obra de Freud para o português, conseguiu oferecer sua versão de *Luto e Melancolia*, tendo como texto-fonte o original em alemão. Essa versão foi publicada primeiramente no periódico *Novos estudos Cebrap* (FREUD 1992), e republicada em forma de livro em 2011, pela editora Cosac Naify. Na introdução, CARONE apresenta dois objetivos que justificariam sua proposta de tradução: “[...] oferecer uma tradução desse texto a partir do original alemão [...] e abrir espaço para a discussão da questão da tradução de Freud no Brasil” (in FREUD 2011: 37). Na obra, a tradutora também aborda algumas divergências entre escolhas tradutórias, a partir do cotejo do texto original alemão, da versão contida na *Standard*

⁶ Não há menção em nenhum dos dezoito volumes da coletânea sobre a data de publicação. BOTTMANN (2013) acredita que a coletânea tenha sido lançada em 1950. Como *Luto e melancolia* está incluída no VIII volume da série, nesse caso talvez tivesse vindo a público somente na década de 1960. Já RIVERA (2012) afirma que a obra foi lançada na década de 1940.

Edition inglesa, daquela presente na *Standard brasileira*, assim como da sua própria versão. Segundo Carone, os termos e expressões inseridos nessa discussão referem-se aos “[...] conceitos e formulações básicas que não prescindem de um tratamento rigoroso, preciso e homogêneo, sob pena de deturpar seriamente o pensamento do criador da psicanálise” (CARONE in FREUD 2011: 38).

Vale ressaltar que a versão utilizada neste estudo para o levantamento semiautomático dos dados é a de 2011, na qual não só foram feitas alterações que adequam o texto às regras de ortografia em vigor no Brasil desde 2009, mas, acertadamente, também correções gramaticais, especialmente no que concerne ao uso correto dos pronomes ‘este(s)’, ‘esta(s)’ e ‘isto’, por vezes trocados corretamente, na nova versão, por ‘esse’, ‘essa’ e ‘isso’. Afinal, uma das críticas de CARONE (1989a: 161) era justamente lançada aos “erros crassos de português” da *Standard Brasileira*.

O quarto texto em português utilizado neste estudo também foi publicado pela editora Imago, mas dessa vez foi o original em alemão que serviu de fonte para essa versão de *Trauer und Melancholie*, e que faz parte da série *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Essa tradução, coordenada pelo psicanalista e tradutor Luiz Alberto HANNS, é parte do volume II, publicado em 2006, que abrange trabalhos originalmente escritos entre 1915 e 1920. De acordo com BRACCO (2011: 264), esse projeto buscava uma “tradução sem sotaque”, uma forma de reproduzir o pensamento de Freud dando prioridade ao conteúdo, não à forma. As intervenções no texto serviriam para adaptá-lo ao contexto sintático-semântico da língua portuguesa, a fim de torná-lo completamente compreensível, sem soar estranho para os leitores. Como exemplo, podemos citar a prática de transformar frases longas, frequentes na língua alemã, em frases mais curtas, comuns em português.

Diferentemente das outras versões utilizadas nesta pesquisa, nesse *Luto e melancolia* observa-se a opção por deixar explícito no texto algumas palavras em alemão, entre colchetes, como no excerto abaixo:

Na realidade, o que se nos apresenta aqui é a instância comumente denominada consciência moral [*Gewissen*]. Devemos incluí-la entre as grandes instituições do Eu juntamente com a censura que parte do consciente [*Bewusstseinszensur*] e com o teste de realidade [*Wahrheit*]⁷. (FREUD 2006: 107)

⁷ Ressaltamos que no trecho citado o termo utilizado no original em alemão é *Realität*, parte do substantivo composto *Realitätsprüfung*, não *Wahrheit*.

Segundo o coordenador da tradução, Luiz Alberto Hanns, esse recurso é utilizado porque nem sempre os termos fundamentais da Psicanálise em alemão foram traduzidos da mesma forma em português.

Em 2010, é reeditado o livro *As palavras de Freud*, que teria o objetivo de “preparar o terreno” (SOUZA 2010: 9) para as versões diretas do alemão dos textos freudianos que começariam a ser lançadas no mesmo ano pela *Companhia das Letras*, com tradução de Paulo César de Souza. Tomando como base textos escritos originalmente entre 1914 e 1915, na obra SOUZA (2010: 18) discute problemas de tradução de termos que julga “[...] básicos da teoria freudiana” na *Standard* inglesa e nas *Œuvres Complètes* francesa, e lamenta a inexistência de tradução direta do alemão das *Obras completas* de Freud em português.

Apesar de reconhecer no precursor da psicanálise diferentes características de escrita, evitando, assim, uma definição taxativa do estilo freudiano, SOUZA (2010) acredita ser predominante nos escritos freudianos a busca pelo envolvimento com o leitor. Por vezes, Souza se utiliza do adjetivo ‘claro’ para se referir ao estilo de escrita de Freud, mas ressalta que o grau de ‘clareza’ pode variar de acordo com a tipologia de seus escritos – relatos, cartas, ensaios teóricos etc. Como exemplo, observa os traços de oralidade comuns na sua obra, evidenciados pelo uso de estruturas sintáticas e escolhas lexicais transparentes, mas nem por isso de fácil compreensão.

Portanto, a mais recente retradução de *Luto e melancolia* analisada nesta pesquisa é a de Paulo César de Souza que, em nota introdutória à edição, esclarece que seu objetivo é “[...] oferecer os textos com o máximo de fidelidade ao original, sem interpretações ou interferências de comentaristas e teóricos” (FREUD 2010: 10). Souza ressalta que se utilizou de notas para esclarecer sobre passagens e termos julgados problemáticos e/ou reproduzidos a partir de equivalentes encontrados em versões estrangeiras dos textos, mas que evitou soluções pertencentes às versões das editoras Delta e Imago por não terem sido traduzidas diretamente do alemão.

Parece importante investigar o conceito de ‘fidelidade’ para Paulo César de Souza: “A fidelidade, em tradução, implica reconhecer o que houver de sombra no original, e não querer lançar luz ali onde o autor tateia na penumbra” (SOUZA 2010: 274). O pesquisador propõe ainda três considerações para os tradutores de Freud: i) procurar manter a uniformidade, mas sempre considerando o contexto; ii) evitar o excesso de literalidade; e iii) conter o excesso de liberdade. Sobre essa versão de Freud

em português, BRACCO (2011: 265) atribui ao tradutor o mérito de escolher “a exata palavra em português” para recuperar o significado pretendido por Freud.

Em relação às retraduições dos textos freudianos diretamente do alemão, em especial ao que concerne às versões de *Trauer und Melancholie*, podemos observar nos tradutores e nos críticos grande preocupação em relação à manutenção da ‘naturalidade’ (tradução sem sotaque), da ampla compreensão por parte do leitor, da ‘fidelidade’ ao texto original, da ‘uniformidade’, da ‘literalidade’ – ainda que sem excesso –, além da busca pela ‘palavra exata’. A fim de verificar se esses propósitos foram alcançados nas retraduições de *Trauer und Melancholie*, especialmente naquelas advindas do alemão, procedemos à análise semiautomática dos textos, ou seja, partimos de dados quantitativos para tecer uma análise qualitativa de termos recorrentes no texto freudiano.

3 Análise semiautomática das traduções de *Trauer und Melancholie* para o português

A metodologia utilizada nesta análise está fundamentada nos pressupostos da Linguística de *Corpus* (doravante LC), disciplina que se ocupa da investigação de unidades convencionais da língua em um texto ou conjunto de textos em formato eletrônico (*corpus*), ou seja, daquilo que é mais provável de ocorrer na língua, não necessariamente daquilo que é apenas possível (cf. BERBER SARDINHA 2004; SINCLAIR 2004; VIANA/ TAGNIN 2015; entre outros). Uma das vantagens da observação dos dados por meio de *corpora* é que ela revela evidências empíricas e sistemáticas da linguagem que poderiam passar despercebidas sem o auxílio de ferramentas computacionais específicas para esse tipo de investigação. Além disso, uma pesquisa puramente intuitiva pode levar o pesquisador a ‘encontrar’ dados que simplesmente ‘comprovem’ suposições ou hipóteses previamente estabelecidas, sem revelar dados novos que possam levar a outras descobertas.

Naturalmente, a intuição está presente em várias etapas de qualquer pesquisa, desde a escolha do que se considera importante pesquisar, até a análise propriamente dita. Nesse processo, chamado *serendipidade*, “[...] o pesquisador tem uma intuição sobre a língua e verifica essa intuição no corpus. Esse processo de verificação

geralmente sugere outros caminhos – quase sempre inesperados no início do processo – pelos quais a pesquisa vai enveredar” (PARTINGTON 1998: 1).⁸ Assim, intuição e dados caminham lado a lado, o que significa que, normalmente, o pesquisador depara com informações das quais não suspeitava no início do trabalho e vai descobrindo novas possibilidades à medida que a pesquisa avança.

A junção entre a LC e os Estudos Descritivos da Tradução possibilita uma análise contrastiva de amostras autênticas de originais e traduções (LAVIOSA 2002). Existem várias ferramentas que auxiliam nesse tipo de pesquisa. Para esta pesquisa, utilizamos o *AntConc* 3.4.1w,⁹ que é uma ferramenta semiautomática para levantamento de dados, e o *ParaConc*, ferramenta de alinhamento e análise contrastiva bilíngue e multilíngue. Neste estudo, fazemos um levantamento linguístico a partir da análise comparativa do texto original em alemão *Trauer und Melancholie*, de Sigmund Freud, com as cinco retraduações disponíveis em português, a saber:

- 1) a versão contida no VIII volume das *Obras completas de Sigmund Freud*, com o título *A Tristeza e a Melancolia*, a que chamaremos *Delta*;
- 2) *Luto e melancolia*, publicada no volume XIV das *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, da editora Imago (doravante *Standard brasileira*);
- 3) o texto *Luto e melancolia* traduzido por Marilene Carone, conforme publicado em livro em 2011 pela editora Cosac Naify (*Carone*);
- 4) a segunda versão de *Luto e melancolia* publicada pela Imago, a partir do texto original em alemão, a que chamaremos pelo nome do coordenador da tradução (*Hanns*);
- 5) a mais recente retraduação de *Luto e melancolia*, realizada por Paulo César de Souza e publicada pela *Companhia das Letras* em 2010 (*Souza*).

O primeiro passo da pesquisa foi gerar uma lista de palavras de cada texto que compõe o *corpus* de estudo por meio do utilitário *Wordlist* do *AntConc*. Essa lista indica a frequência de cada uma das palavras existentes em um texto ou *corpus*. É importante ressaltar que, para a ferramenta, ‘palavra’ é entendida como uma sequência de letras,

⁸ “A researcher has an intuition about language, checks this against the data the corpus provides, and this checking process frequently suggests other avenues of research to be taken, often unsuspected at the start of the process”. [trad. R. R.]

⁹ O *AntConc* 3.4.1.w é uma ferramenta de acesso gratuito utilizada para análise linguística. Disponível em: <http://www.laurenceanthony.net/software.html>. Acesso em: 22 ago. 2015.

que pode conter sinais como apóstrofo e hífen, separada por espaço em branco (BARNBROOK et al. 2013) e é com esse conceito que utilizamos ‘palavra’ neste artigo.

A Figura 1 mostra uma lista das vinte primeiras palavras, em ordem decrescente de frequência, do texto original em alemão *Trauer und Melancholie*:

Corpus Files		Concordance	Concordance Plot	File View	Clusters/N-Grams	Collocates	Word List	Keyword List
Trauer und Melanchol		Word Types: 1732		Word Tokens: 5179		Search Hits: 0		
Rank	Freq	Word						
1	198	der						
2	181	die						
3	108	und						
4	77	sich						
5	72	den						
6	70	ist						
7	66	das						
8	66	des						
9	61	nicht						
10	57	eine						
11	57	von						
12	56	daß						
13	56	zu						
14	51	in						
15	47	Melancholie						
16	42	an						
17	41	Ich						
18	41	Objekt						
19	40	auf						
20	40	dem						

Figura 1: Primeiras vinte palavras do texto *Trauer und Melancholie*, em ordem decrescente de frequência.

Esse levantamento apresenta o número de palavras distintas no texto (*Word Types* → 1.732), o número total de palavras (*Word Tokens* → 5.179), a classificação, em ordem decrescente, da palavra mais frequente até a menos frequente no texto (*Rank*), a frequência com que a palavra aparece no texto (*Freq*) e a palavra propriamente dita (*Word*). Corroborando as conclusões de BIBER *et al.* (1998) e BAAYEN (1998), que afirmam que as palavras funcionais (*function words*) são as mais recorrentes na maior parte dos textos, em *Trauer und Melancholie* artigos, conjunções, preposições, pronomes etc. – *der, die, und, sich* etc. – aparecem nas primeiras posições na ordem de frequência. Também é possível reconhecer palavras de conteúdo (*content words*) entre as vinte mais frequentes – *Melancholie* e *Objekt*. Naturalmente, tal classificação não tem como objetivo determinar o que vale a pena ser analisado ou não, mesmo porque palavras funcionais podem ser determinantes em alguns textos, como é o caso do

pronome pessoal *Ich* nos textos freudianos, grafado, inclusive, com inicial maiúscula. De qualquer forma, neste estudo a lista de palavras, evidenciada pelo utilitário *Word List*, serve unicamente para possibilitar o contraste entre diferentes textos, resultando em palavras-chave, a partir das quais procederemos com a nossa análise.

Em LC, palavras-chave referem-se àquelas palavras que ocorrem significativamente com mais frequência em determinado texto ou *corpus*, na comparação com outro texto ou *corpus* de referência.¹⁰ Vale enfatizar, ainda, que a tipologia do *corpus* de referência é determinante para a obtenção dos dados do *corpus* de estudo.¹¹ Nesta pesquisa, utilizamos *corpora* de generalidades a fim de ressaltar o que é característico dos textos analisados.

A Figura 2 apresenta as vinte primeiras palavras-chave (*Keywords*) em ordem decrescente de chavidade (*Keyness*)¹² do texto *Trauer und Melancholie*. Ressaltamos que ajustamos a ferramenta para considerar como chave palavras que tiveram frequência igual ou superior a dois:

Corpus Files		Concordance	Concordance Plot	File View	Clusters/N-Grams	Collocates	Word List	Keyword List
Trauer und Melancholie		Types Before Cut: 1732		Types After Cut: 1602		Search Hits: 0		
Rank	Freq	Keyness	Keyword					
1	56	169.001	daß					
2	47	155.732	Melancholie					
3	41	135.852	Ich					
4	41	135.852	Objekt					
5	35	115.971	Trauer					
6	24	79.523	Die					
7	21	69.583	Es					
8	19	62.956	Verlust					
9	32	61.785	uns					
10	16	53.015	Arbeit					
11	16	53.015	Libido					
12	16	53.015	Wir					
13	12	39.761	Manie					
14	11	36.448	Der					
15	11	36.448	Ichs					
16	11	36.448	Person					
17	11	36.448	muß					
18	40	35.787	wir					
19	10	33.135	Er					
20	10	33.135	Identifizierung					

Figura 2: Primeiras vinte palavras-chave do texto *Trauer und Melancholie*, em ordem decrescente de chavidade.

¹⁰ Para informações detalhadas sobre o levantamento de listas de palavras, listas de palavras-chave, linhas de concordância etc., recomendamos a leitura de BOWKER e PEARSON (2002) e MCENERY e HARDIE (2012).

¹¹ É recomendável que o *corpus* de referência seja de três a cinco vezes maior do que o *corpus* de estudo. Para mais informações sobre tamanho e tipologia de *corpus*, ver BERBER SARDINHA (2004).

¹² Termo utilizado em Linguística de *Corpus* para se referir à medida que determina quão chave determinada palavra é no contexto em que aparece.

Podemos observar que a palavra com o maior índice de chavicidade é a conjunção *daß*, que utiliza a ortografia anterior à reforma da língua alemã de 1996, quando *ß* foi substituído por *ss*. Portanto, isso não significa que essa seja uma palavra característica do texto, mas simplesmente que foi ressaltada na comparação com textos mais recentes, que compõem o *corpus* de referência. O mesmo ocorre com *muß*, que passou a ser grafado *muss*. Excluindo-se essas variantes, podemos afirmar que *Melancholie*, *Ich*, *Objekt*, *Trauer* etc. são palavras características do texto de estudo, ou seja, ocorrem significativamente com mais frequência nesses textos do que no *corpus* de referência.

O levantamento das palavras-chave também foi feito com as cinco retraduições de *Trauer und Melancholie* para o português, dessa vez utilizando como referência um *corpus* em português, obviamente. A Tabela 1 apresenta as trinta e cinco primeiras palavras-chave do texto em alemão e de cada uma das cinco traduções em português,¹³ em ordem decrescente de chavicidade. O número ao lado de cada palavra se refere à frequência da palavra no texto:

Tabela 1: Trinta e cinco primeiras palavras-chave das retraduições em português:

	Freud ([1917] 1946)	Delta (195-)	Standard brasileira (1976)	Carone ([1992] 2011)	Hanns (2006)	Souza (2010)
1	daß (56)	melancolia (52)	melancolia (52)	ego (54)	melancolia (56)	melancolia (54)
2	Melancholie (47)	objeto (77)	ego (55)	melancolia (48)	luto (47)	luto (37)
3	Ich (41)	tristeza (39)	luto (40)	objeto (75)	objeto (85)	objeto (70)
4	Objekt (41)	libido (23)	objeto (61)	luto (38)	libido (24)	libido (22)
5	Trauer (35)	perda (27)	libido (22)	libido (22)	perda (34)	perda (29)
6	Die (24)	Eu (57)	perda (30)	perda (29)	Eu (63)	Eu (54)
7	Es (21)	ambivalência (13)	objetal (17)	melancólico (15)	doente (17)	ambivalência (13)
8	Verlust (19)	mania (14)	ambivalência (13)	ambivalência (14)	ambivalência (14)	mania (12)
9	Uns (32)	narcisista (9)	narcisista (11)	mania (12)	mania (14)	objetal (8)
10	Arbeit (16)	melancólico (8)	mania (12)	narcísica (9)	melancólico (12)	narcísica (8)
11	Libido (16)	enfermo (7)	catexia (10)	doente (10)	narcísica (9)	melancólico (8)

¹³ Por uma limitação de espaço, optamos por apresentar apenas as primeiras trinta e cinco palavras-chave. Além disso, julgamos serem essas suficientes para mostrar as principais palavras de conteúdo do texto. Mas vale ressaltar que o número de palavras-chave varia de acordo com as especificações estabelecidas na ferramenta.

12	Wir (16)	inibição (7)	melancólico (8)	se (109)	tão (28)	amoroso (9)
13	Manie (12)	normal (12)	paciente (12)	investimento (11)	investimento (12)	investimento (12)
14	Der (11)	carga (11)	inibição (6)	amor (15)	auto-recriminações (6)	normal (11)
15	Ichs (11)	esta (23)	que (238)	inibição (6)	inibição (6)	doente (8)
16	Person (11)	paciente (9)	conflito (13)	normal (10)	regressão (9)	inibição (6)
17	muß (11)	afecções (5)	normal (10)	conflito (12)	objetal (5)	conflito (13)
18	wir (40)	exprobrações (4)	amado (7)	tão (19)	amor (14)	afecções (5)
19	Er (10)	regressão (7)	identificação (12)	afecções (5)	conflito (13)	psíquicos (5)
20	Identifizierung (10)	identificação (11)	amor (12)	afecção (4)	nos (44)	identificação (12)
21	welche (17)	erótico (5)	catexias (4)	autorrecriminações (4)	doloroso (6)	si (17)
22	Objekts (9)	amor (11)	regressão (7)	podemos (13)	afecções (5)	recriminações (4)
23	Kranken (8)	amado (6)	penoso (4)	regressão (7)	psíquica (7)	regressão (7)
24	narzißtischen (8)	adoecer (4)	tão (17)	identificação (11)	histórica (4)	adoecer (4)
25	Ambivalenz (7)	doloroso (5)	se (92)	ocasionam (4)	depositado (5)	doloroso (5)
26	Objektwahl (7)	desta (14)	auto-recriminação (3)	doloroso (5)	sabemos (10)	narcisismo (5)
27	Regression (7)	narcisismo (5)	auto-recriminações (3)	narcisismo (5)	depreciação (4)	amor (10)
28	Teil (7)	realidade (14)	doença (7)	empobrecimento (5)	identificação (11)	autoestima (3)
29	melancholischen (7)	abandonada (5)	si (14)	autoestima (3)	normal (8)	pessoa (13)
30	ökonomische (7)	paulatina (4)	amada (4)	narcísicas (3)	que (229)	que (190)
31	sich (77)	podemos (11)	excitantes (3)	objetal (3)	narcisismo (5)	amada (4)
32	Das (6)	afecção (3)	libidinal (3)	desligamento (4)	neuroses (4)	nos (31)
33	Hemmung (6)	acusações (5)	maníaco (3)	habitualmente (4)	carga (8)	empobrecimento (4)
34	In (6)	ante (6)	narcisistas (3)	que (198)	afecção (3)	dispêndio (3)
35	Objektbesetzung (6)	enfermidade (4)	precondições (3)	amada (4)	compele (3)	neuroses (3)

O cotejo das cinco listas nos mostrou que são várias as palavras-chave que recorrem nas cinco retraduições (ainda que com frequência e chavidade diferentes), especialmente as palavras cognatas – ‘melancolia’ [*Melancholie*], ‘objeto’ [*Objekt*], ‘libido’ [*Libido*], ‘mania’ [*Manie*], ‘ambivalência’ [*Ambivalenz*], ‘identificação’ [*Identifizierung*] etc.

Observamos, também, escolhas distintas entre sinônimos¹⁴ nas diferentes versões: ‘tristeza’/ ‘luto’; ‘narcisista’/ ‘narcísica’; ‘enfermo’/ ‘paciente’/ ‘doente’ etc. Em ambos os casos, as opções revelam certa literalidade com o texto original. No entanto, também é possível observar a utilização de equivalentes tradutórios bastante distintos nas diferentes retraduições.

Como equivalente tradutório de *Ich*, em *Delta* optou-se por ‘Eu’. Já em *Standard brasileira* e em *Carone*, observamos a escolha por ‘ego’, enquanto nas duas versões mais recentes – *Hanns* e *Souza* –, recupera-se o ‘Eu’, como na primeira versão. Sendo a *Standard brasileira* uma retradução da *Standard Edition* inglesa, não surpreende a opção por ‘ego’, mantendo a correspondência *prima facie* com o texto-fonte. No entanto, visto ter *Carone* proposto a primeira retradução brasileira diretamente do alemão, poderíamos esperar que o equivalente escolhido fosse ‘Eu’, mantendo-se, assim, a proposta do texto-fonte. Porém, nesse caso específico a tradutora/psicanalista aceita a influência de versões anteriores e, apesar de reconhecer que “Dentro da opção pelo ‘modo popular de pensar’, evidentemente o mais coerente seria [...] traduzir [*Es, Ich* e *Überich*] por *isso, eu* e *supereu* [...]”, acredita que “[...] *ego* veio para ficar” (CARONE 1989c: 185). Essa justificativa, contudo, não se mostra consistente em relação a outros termos, como veremos posteriormente.

Recorrente entre as primeiras palavras-chave em *Carone*, *Hanns* e *Souza*, mas ausente em *Delta* e *Standard brasileira*, é ‘investimento’. Aliás, o termo ocupa a mesma posição (13^a) nas três listas de palavras-chave. Estudos dedicados a analisar as escolhas tradutórias para termos próprios do léxico freudiano já identificaram que, além de ‘carga’ e ‘catexia’, esse é um equivalente em português para *Besetzung* (cf. SOUZA 1989 e 2010; TAVARES 2012a e 2014). Devido à estrutura particular de composição de substantivos na língua alemã, se comparada ao português, não surpreende que a palavra, isoladamente, esteja ausente da lista de palavras-chave do artigo em alemão. Neste, a palavra recorre nos substantivos compostos em *Objektbesetzung(en)* (oito ocorrências), *Gegenbesetzung* (duas ocorrências) e *Liebesbesetzung* (duas ocorrências). A forma isolada – *Besetzung(en)* – e outras formas compostas – *Libidobesetzung*, *Wortbesetzungen* e *Besetzungenergie* – estão ausentes da lista de palavras-chave por possuírem apenas uma ocorrência cada. Podemos concluir, portanto, que

¹⁴ Para a Terminologia, a relação de equivalência total que designaria um caso de sinonímia é muito rara (ver BARROS 2004). Neste trabalho, contudo, estamos considerando como sinônimos os equivalentes apresentados em dicionários de língua geral.

Objektbesetzung(en) é, dentre essas combinações, a que possui maior chavicidade, ocupando a 28ª posição na lista de palavras-chave, considerando-se apenas sua forma-raiz – *Objektbesetzung*. Portanto, esse foi o termo escolhido para ilustrar a análise qualitativa que se seguiu ao levantamento automático das palavras-chave.

A fim de identificar as escolhas tradutórias em português para *Objektbesetzung**,¹⁵ procedemos ao alinhamento do texto em alemão com as cinco traduções em português, por meio da ferramenta *ParaConc*. Mas antes de prosseguir com esse levantamento, parece importante discutir brevemente o processo de alinhamento dos textos a partir dessa ferramenta.

A análise dos textos paralelos depende do correto alinhamento de trechos dos textos em cada idioma. Em geral, esse alinhamento se dá a partir de sentenças, ou seja, dos segmentos terminados com ponto final. No entanto, sabe-se que nem sempre ocorre a exata correspondência entre as sentenças da língua de partida e da língua de chegada. Além disso, a utilização de um ponto não significa necessariamente o término de uma sentença. Como exemplos, podemos citar as abreviações ‘etc.’ e ‘z. B.’. Nesses e em outros casos a ‘correspondência’ foi feita manualmente, de forma a unir ou separar sentenças dos textos retraduzidos para que coincidissem com as do original. Durante esse processo, foi possível realizar algumas inferências acerca das retraduições. Observamos, por exemplo, que quanto mais simples foi a tarefa de alinhar o texto original ao retraduzido, maior a aproximação com o original, ao menos no que tange à quebra das sentenças.

A título de curiosidade, procedemos à contagem das sentenças. Verificamos, assim, que, nesse quesito, a versão que mais se aproxima do original é *Carone*, que possui as mesmas 196 sentenças do texto original. A que mais se distancia é a *Standard brasileira*, com 206 sentenças, equiparando-se à versão inglesa, que possui 207. *Souza e Delta* empatam com 200 sentenças cada, enquanto *Hanns* contabiliza 203. Voltemos, então, à busca pelos equivalentes tradutórios de *Objektbesetzung** nas cinco versões em português.

Como a ferramenta *ParaConc* só processa até quatro traduções de um mesmo original, realizamos a busca pelo equivalente tradutório de *Objektbesetzung** nos cinco textos traduzidos separadamente. A Figura 3 apresenta parcialmente o alinhamento do

¹⁵ O asterisco (*) representa qualquer letra ou conjunto de letras que segue *Objektbesetzung* nos textos analisados.

texto original com *Delta*, salientando os equivalentes tradutórios encontrados (ênfase nossa):

Text

scheint. Die *Objektbesetzung* erwies sich als wenig resistent, sie wu ...

na pessoa determinada. Pela influência de uma ofensa real ou de uma desilusão, causada pela pessoa amada, surgiu uma comoção desta relação objeti-
do muito diferente, que parece exigir várias condições para a sua gênese. A **carga do objeto** demonstrou ser pouco resistente e ficou abandonada, ma-
tabelecer uma identificação do Eu com o objeto abandonado. A sombra do objeto caiu assim sobre o Eu, que, a partir deste instante, pode ser conside-
nsformou na perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada em uma discórdia entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação.

sistenz der *Objektbesetzung*. Dieser Widerspruch scheint nach einer ...

ção ao objeto erótico e, por outro lado, em contradição com a mesma, uma escassa resistência da **carga de objeto**. Esta contradição parece exigir, segu-
o momento em que surgisse alguma contrariedade pudesse a carga de objeto retroceder ao narcisismo. A identificação narcisista com o objeto conver-
riu-o recentemente no processo curativo de uma esquizofrenia. Corresponde, naturalmente, a regressão de um tipo da eleição do objeto ao narcisismo
m sua expressão, utilizada pelo Eu para distinguir um objeto. Seu desejo seria incorporar-se ao mesmo e correlativamente a fase oral ou canibalesca d
surge nos estados graves de melancolia.

o daß die *Objektbesetzung*, wenn sich Schwierigkeiten gegen sie er ...

ção ao objeto erótico e, por outro lado, em contradição com a mesma, uma escassa resistência da carga de objeto. Esta contradição parece exigir, segu-
o momento em que surgisse alguma contrariedade pudesse a **carga de objeto** retroceder ao narcisismo. A identificação narcisista com o objeto conver-
riu-o recentemente no processo curativo de uma esquizofrenia. Corresponde, naturalmente, a regressão de um tipo da eleição do objeto ao narcisismo
m sua expressão, utilizada pelo Eu para distinguir um objeto. Seu desejo seria incorporar-se ao mesmo e correlativamente a fase oral ou canibalesca d
surge nos estados graves de melancolia.

von der *Objektbesetzung* auf die noch dem Narzißmus angehörige o ...

arcisista da eleição do objeto, não foi ainda confirmada pela investigação. Ao iniciarmos o presente estudo, reconhecemos já a influência do material e
anos em integrar entre as características da melancolia a regressão da **carga do objeto** a fase oral da libido, pertencente ainda ao narcisismo. As identif
da formação de sintomas, sobretudo na histeria. Mas entre a identificação narcisista e a histeria existe a diferença que na primeira a carga do objeto é
ões. De qualquer modo, vemos que também nas neuroses de transferência a identificação e a expressão de uma comunidade que pode significar amor

sterer die *Objektbesetzung* aufgelassen wird, während sie bei letzt ...

arcisista da eleição do objeto, não foi ainda confirmada pela investigação. Ao iniciarmos o presente estudo, reconhecemos já a influência do material e
anos em integrar entre as características da melancolia a regressão da carga do objeto a fase oral da libido, pertencente ainda ao narcisismo. As identif
da formação de sintomas, sobretudo na histeria. Mas entre a identificação narcisista e a histeria existe a diferença que na primeira a **carga do objeto** e
ões. De qualquer modo, vemos que também nas neuroses de transferência a identificação e a expressão de uma comunidade que pode significar amor

ückkehr der *Objektbesetzung* sich selbst wie ein Objekt behandeln ka ...

o perigosa. Depois de termos verificado que o estado primitivo é ponto de partida pra vida instintiva e um extraordinário egoísmo do Eu e depois de t
os sem compreender como o Eu pode consentir em sua própria destruição. Sabíamos, certamente, que todos os impulsos para o suicídio, experimenta
ora que o Eu só pode causar sua própria morte depois que o retorno da **carga do objeto** lhe torna possível tratar-se a si mesmo como um objeto, isto é
o mundo exterior. (Cf. "Os instintos e seus destinos"). Desta forma, na regressão da eleição narcisista de objeto, o objeto fica abandonado, mas apes

Figura 3: Visualização parcial do alinhamento das sentenças em alemão com a palavra de busca *Objektbesetzung** e os equivalentes tradutórios encontrados em *Delta*.

Por meio do alinhamento do texto original em alemão com as cinco retraduições de *Trauer und Melancholie*, constatamos que *Delta* mantém o equivalente tradutório ‘carga de/do objeto’ em todo o texto. A *Standard brasileira* também é consistente durante todo o texto na tradução do termo, optando por ‘catexia(s) objetal(ais)’. Já *Carone* alterna entre ‘investimento(s) de objeto(s)’ (cinco ocorrências) e ‘investimento(s) objetal(ais)’ (três ocorrências), semelhante ao observado em *Souza*. Contudo, neste último é possível identificar a predominância da forma ‘investimento(s) objetal(ais)’, com sete ocorrências. *Hanns*, por sua vez, utiliza diferentes formas de resgatar *Objektbesetzung** no texto traduzido: ‘investimento de carga no objeto’ (três ocorrências), ‘investimento depositado no objeto’ (uma ocorrência), ‘investimentos objetais’ (uma ocorrência), e em outros casos opta por rephrasar as sentenças originais.

Apesar de a escolha por equivalentes tradutórios derivados do termo em latim *investire* ser bastante recorrente nas traduções dos textos freudianos para línguas europeias modernas (cf. TAVARES 2014), vale ressaltar que os dicionários de língua geral no par de línguas alemão-português consultados¹⁶ não fornecem essa opção. Nesses, os equivalentes de ‘investimento’ apresentados são *Anlage*, *Investition*, *Ausgabe* e *Investierung*. Já a busca pela tradução de *Besetzung* em português resultou majoritariamente em ‘ocupação’, ‘enfeite’, ‘ornamento’, ‘nomeação’, ‘distribuição (dos papéis no teatro)’, ‘preenchimento’ e ‘elenco’. Tais equivalentes também não aparecem entre as palavras-chave em *Delta* e *Standard brasileira*, que optaram, respectivamente, por ‘carga’ e ‘catexia’, esta condizente com o texto-fonte. Afinal, o equivalente utilizado na versão *Mourning and Melancholia*, da *Standard Edition* inglesa – *cathexis* –, é uma adaptação gráfica de um termo grego.

Apesar das justificativas já mencionadas, segundo SOUZA (2010), o então neologismo em língua inglesa não satisfaz Freud, notoriamente desfavorável ao uso desnecessário de termos técnicos. SOUZA (2010) ainda salienta que o verbete *Besetzung* não possui acepção psicanalítica nos dicionários alemães de língua geral, ao passo que *cathexis* carrega tamanho grau de tecnicismo que dificilmente seria proferido durante conversas rotineiras.

Em relação ao termo ‘carga’, utilizado na versão *Delta*, parece evidente tratar-se de influência de uma versão espanhola do texto, intitulada *Duelo y Melancolía* (FREUD 1981), que faz parte da primeira tradução da totalidade dos textos freudianos, iniciada na década de 1920 na Espanha, a cargo de BALLESTEROS Y DE TORRES.¹⁷ Aliás, CARONE (1989c: 181) conclui que o equivalente tradutório do termo *Besetzung* evidencia o texto que influenciou a tradução: “[...] o destino em cada língua é individualizado: se *cathexis* ou *catexia*, inglês; se *carga*, espanhol (B. Y TORRES); se *investimento*, francês [...]”. Portanto, depreende-se daí que as três últimas traduções seguem a corrente francesa, distanciando-se do original em alemão.

¹⁶ Foram consultados os dicionários online *bab.la* (<http://pt.bab.la/dicionario/portugues-alemao/investimento>), *Pons* (http://pt.pons.com/tradu%C3%A7%C3%A3o?q=investimento&l=dept&in=ac_pt&lf=pt) e *Linguee* (<http://www.linguee.com.br/portugues-alemao/search?source=auto&query=investimento>).

¹⁷ Não há informação sobre a data de publicação da primeira edição da obra. Versão disponível em: <http://www.edipica.com.ar/archivos/leandro/psicoanalisis/general/freud5.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2015.

Em relação a ‘objetal(ais)’, palavra-chave recorrente nas retraduições em português, com exceção de *Delta*, o termo também ocorre nos compostos ‘amor objetal’ (*Carone e Souza*) e ‘escolha objetal’ (*Souza e Hanns*).

A consulta em importantes obras de referência lançadas na última década¹⁸ mostrou que ‘objetal’ é palavra dicionarizada, sendo definida como ‘relativo ou pertencente ao objeto’. Vejamos, contudo, uma amostragem de como o vocábulo é utilizado em textos autênticos, utilizando a ferramenta de busca *WebCorp*¹⁹:

- 1: O P Q R S T U V W X Y Z objetal, relação Em psicanálise,
 2: r O brincar e a relação objetal no espectro autístico Ellen
 3: pos de objeto e relação objetal é um importante indicador
 4: narcisismo e a escolha objetal Publicações - Revista
 5: narcisismo e a escolha objetal Metapsychological considerations
 6: mo; narcisismo; escolha objetal; metapsicologia. ABSTRACT This
 7: uo e a primeira escolha objetal 10 se daria via apoio ou
 8: e transformado em amor objetal. O Narcisismo primário
 9: ais, há um investimento objetal, que em geral se dirige para a
 10: ravés do outro. Escolha objetal Narcísica A escolha objetal

Por meio das linhas de concordância com a palavra de busca, é possível observar que ‘objetal’ ocorre em textos próprios da área psicanalítica ou afins, o que é comprovado pelos vocábulos ‘psicanálise’, ‘espectro autístico’, ‘narcisismo’ etc. em seu entorno. Portanto, como supúnhamos, não faz parte do linguajar cotidiano dos brasileiros. Surpreende, então, que tenha sido utilizado em *Carone*, uma vez que a pesquisadora considera que “[...] uma das qualidades elementares de uma boa tradução é não deixar transparecer a língua de origem, o que se consegue com a escolha de termos que sejam naturais e usuais na língua de chegada” (CARONE 1989a: 161), enfatizando que, ainda que constem do dicionário, alguns termos “soam totalmente artificiais aos nossos ouvidos”.

Na Tabela 1, observamos que a versão com maior número de ocorrências de ‘objetal’ é a *Standard brasileira*, na qual o termo aparece dezessete vezes, sem contar duas ocorrências do plural ‘objetais’. A fim de identificarmos as colocações²⁰ mais frequentes, recorreremos ao utilitário *Clusters/N-Grams* do *AntConc* com a palavra de

¹⁸ Segundo consulta no *Dicionário Unesp do Português Contemporâneo* (BORBA 2004) e no *Dicionário Aurélio* (FERREIRA 2009).

¹⁹ Disponível em: <http://www.webcorp.org.uk/live/>. Acesso em: 22 ago. 2015.

²⁰ Entendidas aqui como palavras que frequentemente ocorrem juntas em determinado texto ou *corpus*.

busca ‘objeta*’, a fim de visualizarmos ocorrências no singular e no plural. A Figura 4 apresenta as combinações (*clusters*) mais frequentes com a palavra na versão *Standard brasileira*:

Concordance		Concordance Plot		File View		Clusters/N-Grams		Collocates		Word List		Keyword List											
Total No. of Cluster Types						54						Total No. of Cluster Tokens						76					
Rank	Freq	Range	Cluster																				
1	7	1	escolha objetal																				
2	6	1	catexia objetal																				
3	4	1	a catexia objetal																				
4	3	1	a escolha objetal																				
5	2	1	catexias objetais																				
6	2	1	da catexia objetal																				
7	2	1	da escolha objetal																				
8	2	1	desde a escolha objetal																				
9	2	1	perda objetal																				
10	2	1	uma perda objetal																				
11	1	1	a isso, a catexia objetal																				
12	1	1	a relação objetal																				
13	1	1	a uma perda objetal																				

Figura 4: Tela do *AntConc* que mostra as treze combinações mais frequentes com a palavra de busca ‘objeta*’.

Por meio desse levantamento, observamos que ‘objetal(ais)’ é utilizado para adjetivar as palavras ‘escolha’, ‘catexia(s)’, ‘perda’, ‘relação’ e ‘amor’. O alinhamento com os excertos originais mostrou que essas escolhas tradutórias coincidem, em quase 100% dos casos, com suas contrapartes em alemão, em que *Objekt* é utilizado para adjetivar as palavras **wahl*, **besetzung(en)*, **verlust*, **beziehung* e **liebe*. A única diferença observada foi que, no original, há três ocorrências de *Objektverlust* contra duas de ‘perda objetal’ na *Standard brasileira*. Já a análise da versão de *Carone* mostrou apenas quatro ocorrências de ‘objetal(ais)’, sendo que em três casos adjetivando ‘investimento’ – ‘investimento(s) objetal(ais)’ – e em um, ‘amor’ – ‘amor objetal’. Nessa versão não se pôde observar uniformidade em relação ao uso do termo, pois também apresenta cinco ocorrências de ‘investimento(s) de objeto’, como podemos observar nos excertos abaixo:

[...] *eine geringe Resistenz der Objektbesetzung.*

[...] *uma pequena resistência do investimento objetal.*

[...] *wenn es durch die Rückkehr der Objektbesetzung sich selbst [...].*
 [...] por meio do retorno do *investimento de objeto* [...].

Interessante notar que a tradutora/psicanalista, que defende o rigor, a precisão e a homogeneidade na tradução dos conceitos freudianos (cf. CARONE 1989b e 2011), opte pelo equivalente '(de/do) objeto' para traduzir **objekt** na maior parte das ocorrências, mas também utilize 'objetal(is)' em quatro ocasiões, contrariando também a impressão de Modesto Carone, que, em nota introdutória à tradução, afirma que o objetivo é alcançado, uma vez que Marilene Carone busca “[...] desentranhar, dos escritos de Freud, uma teoria da linguagem, segundo a qual o criador da psicanálise preenche de conteúdos novos palavras antigas, reconhecíveis no ‘modo popular’ de dar nome às coisas” (CARONE 2011: 34-35). Ora, a análise de textos autênticos revelou que ‘objetal’ não é unidade lexical popularizada, mas restrita ao jargão psicanalítico.

Já em *Hanns*, o termo ‘objetal’ aparece seis vezes: em ‘escolha (narcísica) objetal’(4x) e em ‘investimento(s) objetal(ais)’ (2x). Com o termo ‘perda’ a opção foi pela colocação ‘perda do objeto’(9x). Contudo, nessa versão o leitor é advertido de antemão que não encontrará padronização de equivalentes tradutórios.

Em *Souza*, ‘investimento objetal’ (6x) também foi o equivalente utilizado na tradução de *Objektbesetzung*. As duas outras ocorrências do termo ‘objetal’ são encontradas em ‘amor objetal’ (1x) e ‘escolha objetal’ (1x), essa última preterida por ‘escolha de objeto’ em seis outras colocações, conforme pode ser observado nos exemplos abaixo (ênfase nossa):

Es hatte eine Objektwahl [...].
 Havia uma *escolha de objeto* [...].

[...] *daß die Objektwahl auf narzißtischer Grundlage [...].*
 [...] que a *escolha objetal* tenha ocorrido sobre base narcísica [...].

Termo próprio da psicanálise, o adjetivo ‘objetal’ provavelmente foi criado para evitar ambiguidade, uma vez que, em alemão, as relações de adjetivação – por exemplo, em *Objektverlust* – e de posse – *der Verlust des Objektes* – são diferenciadas por meio da estrutura utilizada, ao passo que em português ambas as estruturas poderiam ser traduzidas por ‘perda de/do objeto’. De qualquer forma, o termo causa estranhamento,

ao menos fora do âmbito psicanalítico. Além disso, nas três traduções mais recentes não foi observada uniformidade em relação ao seu uso, uma vez que a adjetivação e a relação de posse nos excertos originais em alemão não coincidem com as ocorrências de ‘objetal’ e ‘de/do objeto’.

Conforme mencionado anteriormente, não é nosso objetivo avaliar qual é a melhor entre as cinco retraduições de *Trauer und Melancholie* em português. O que motivou este estudo foi o propósito de desvendar o porquê de tantas retraduições do mesmo texto original e, a partir de uma análise semiautomática, verificar se os objetivos propostos por esses tradutores foram alcançados.

A partir do exposto, podemos levantar algumas questões. *A Tristeza e a melancolia* parece se aproximar mais do original em alemão em relação à utilização de termos do vernáculo português, evitando neologismos: escolhas tradutórias tais como ‘Eu’, ‘carga’, ‘de/do objeto’ etc. evidenciam que a terminologia psicanalítica não era foco de preocupação na época. Além disso, vale enfatizar que os mais importantes léxicos da psicanálise surgiram apenas na década de 1960, nas línguas inglesa e francesa (TAVARES 2012a), ou seja, foram posteriores ao lançamento da primeira versão em português. Já as versões surgidas a partir da década de 1970 foram naturalmente influenciadas, direta ou indiretamente, pelos léxicos e pelas outras influentes traduções, especialmente pela *Standard Edition* inglesa.

A segunda versão em português, a *Standard brasileira*, demonstra maior literalidade em relação ao texto-fonte – em língua inglesa –, mantendo não só o número de sentenças como a terminologia científico-cunhada nessa versão – ‘ego’, ‘catexia’ etc. –, além de se valer de neologismos para evitar ambiguidades – ‘objetal’. Essa versão também mostrou uniformidade em relação às escolhas lexicais: ‘objetal(ais)’ foi o equivalente escolhido para traduzir todas as ocorrências de *object-** em função de adjetivo na versão inglesa.

Em diferentes graus, as três retraduições diretas do alemão revelaram influência da *Standard Edition* inglesa (e, conseqüentemente, da *Standard Brasileira*) e dos léxicos psicanalíticos posteriores aos escritos de Freud, apesar de os criticarem veementemente. Observamos, por exemplo, que *Carone* mantém a opção pelo termo latino ‘ego’, evita o uso de ‘objetal’, mas recorre a ele em algumas situações, e faz uso do termo ‘investimento’, introduzido por outras línguas latinas. *Hanns*, por sua vez, rompe com algumas escolhas tradutórias utilizadas na versão anterior da editora Imago

– utiliza, por exemplo, ‘Eu’ no lugar de ‘ego’ –, diminui (mas não elimina) o uso de (então) neologismos – usa ‘objetal(ais)’ em seis ocasiões – e não se compromete a manter a uniformidade quanto à utilização de um mesmo equivalente para determinado termo. *Objektbesetzung*, por exemplo, é traduzido de diferentes formas, entre elas ‘investimento de carga no objeto’, ‘investimento depositado no objeto’ e ‘investimento objetal’.

Assim como *Hanns, Souza* rejeita termos latinos e gregos, utilizando, por exemplo, ‘Eu’ em vez de ‘ego’, mas também se deixa influenciar pela terminologia psicanalítica formulada *a posteriori*. ‘Investimento’ e ‘objetal’ exemplificam essa prática.

Referindo-se à retradução de textos literários, BERMAN (1990) afirma que as primeiras traduções tendem a ser mais domesticadoras, uma vez que introduzem o trabalho estrangeiro na cultura de chegada, e que as subsequentes são as que prestam mais atenção ao texto-fonte e conseguem, assim, manter o estranhamento entre o original e a tradução. Naturalmente, o texto aqui analisado não se encaixaria no domínio da Literatura, mas também preferimos evitar a categorização estanque dos escritos freudianos. Afinal, é preciso lembrar que foi a qualidade literária dos seus escritos que levou Sigmund Freud a ganhar o prestigiado prêmio *Goethe*. De qualquer forma, voltando à dicotomia domesticante-estrangeirizante atribuída por BERMAN (1990) às retraduições, parece que a aculturação do texto ao público-alvo não foi o mais determinante para as escolhas tradutórias.

Independente de ser uma primeira versão ou não, muitos outros fatores interferem no grau de domesticação e estrangeirização de uma tradução, entre eles o contexto social, econômico, cultural etc. (GAMBIER 1994). Citando os projetos de retradução de Freud, o pesquisador salienta a impossibilidade de não serem afetados pelos trabalhos anteriores ao pretenderem resgatar os supostos significados subjacentes ao texto original:

[...] como se os tradutores pudessem se desvencilhar das interpretações posteriores à própria obra, como se pudessem fazer uma leitura não ideológica, não cultural de um significado supostamente permanente. A cegueira dos primeiros tradutores seria superada pelos desmentidos dos segundos, no esforço destes para se aproximar mais do texto-fonte (GAMBIER 1994: 414).²¹

²¹ “[...] comme si les traducteurs pouvaient faire une lecture non idéologique, non culturelle d'un sens prétendument stable. L'aveuglement des premiers traducteurs serait dépassé par les dénégations des seconds, dans leur effort pour se rapprocher de la source.” [trad. R. R.]

Por mais que os tradutores demonstrem intenção de oferecer uma versão literal, clara, sem sotaque, precisa, uniforme etc. do texto original, conforme observamos nas justificativas que levaram a novas retraduições de *Trauer und Melancholie*, esse objetivo dificilmente é alcançado. Conforme lembra VENUTI (2009), o texto traduzido transmite apenas a interpretação que o tradutor faz do texto original, e essa interpretação advém da formação, dos pressupostos ideológicos, dos aspectos culturais e sociais etc. desse interpretante. Essas questões ficam muito evidentes no caso da tradução de James Strachey e, conseqüentemente, na sua contraparte em português. Naquela, a escolha dos termos não se deu ao acaso, mas tinha o propósito de imprimir um viés mais científico às pesquisas psicanalíticas, o que foi mantido em português. Já os três últimos tradutores, apesar de criticarem essa versão, não conseguem manter-se neutros em relação a ela, principalmente no caso dos profissionais também com formação em psicanálise. Retomando o exemplo de ‘objetal’, tal palavra pode ser estranha para os leigos na área, mas totalmente comum para os iniciados, especialmente na combinação com outros termos.

Confirmando a observação de PÖRKSEN (1973 apud SOUZA 2010: 78), “[...] os discípulos escrevem de maneira mais terminológica que o mestre”, e de tão utilizados, certos termos passam a ser aceitos como corriqueiros, quando na verdade não o são. Foi observado com relação à tradução de *Besetzung* por *cathexis* em língua inglesa (cf. SOUZA 2010) e o uso de ‘objetal’ em português. Visto ser Freud um ‘prosador’, que estabeleceria com seu leitor uma “relação de camaradagem, quase de cumplicidade” (SOUZA 2010: 31), tomaremos a liberdade de incluir neste artigo acadêmico um provérbio popular que explicaria a inserção desses outrora neologismos nas línguas-culturas de chegada: água mole em pedra dura tanto bate até que fura.

Conforme reconhecido por SOUZA (2010), o legado de Freud é tão vasto que analisar as escolhas tradutórias de toda a obra seria tarefa árdua, para não dizer impossível. Conseqüentemente, os estudiosos na área costumam escolher um volume ou texto e proceder ao cotejo dos termos julgados (arbitrariamente) relevantes do texto-fonte com os equivalentes tradutórios no texto de chegada. Além de possibilitar a sistematização de grandes quantidades de dados, uma metodologia baseada em Linguística de *Corpus* ajuda a evidenciar o que é digno de ser analisado.

Com esta pesquisa pretendemos mostrar que, independente da justificativa para a retradução, ela é sempre a manifestação da subjetividade do tradutor, que, mesmo sem

se dar conta, não consegue deixar de imprimir rastros próprios ao texto traduzido (SKIBIŃSKA 2007). Em relação a *Trauer und Melancholie*, e talvez a toda a obra freudiana, parece que nenhuma (re)tradução será considerada suficientemente satisfatória no sentido de unir o estilo e a terminologia que Freud utilizou no original. Dessa forma, podemos esperar que outras versões venham a público, sem, talvez, atingir o objetivo almejado.

Considerações finais

Procuramos, neste trabalho, demonstrar a possibilidade de uma análise linguística partindo de um levantamento quantitativo de dados. Nesse processo, o analista exerce um papel preponderante, pois as ferramentas computacionais necessitam do olhar atento e crítico do pesquisador, já que simplesmente apresentam os dados, mas não os analisam. A vantagem desse método de análise é que ferramentas computacionais ajudam a sistematizar os dados de vários textos ao mesmo tempo, além de possibilitar um levantamento sem conhecimento prévio do que é relevante analisar.

Aplicando os pressupostos subjacentes à Linguística de *Corpus*, fizemos a comparação dos termos-chave das cinco retraduições do texto *Trauer und Melancholie*, de Sigmund Freud, para o português brasileiro a fim de identificar diferenças que justificassem tantas versões, algumas realizadas dentro de um período relativamente curto de tempo. Tendo como objetivo manter na versão em português a terminologia e o estilo empregados pelo autor, as cinco retraduições partiram de diferentes línguas-fonte – a primeira (*Delta*) parece se tratar de uma retradução de uma versão em espanhol; a segunda (*Standard brasileira*), de um texto previamente traduzido em inglês; e as últimas três (*Carone*, *Hanns* e *Souza*) foram vertidas diretamente do original em alemão. A partir do levantamento semiautomático dos principais termos utilizados no original e nas retraduições, foi possível identificar alguns equivalentes tradutórios. Quando esses equivalentes não se mostraram evidentes, alinhamos o texto-fonte e as retraduições, por meio da ferramenta *ParaConc*.

A análise de alguns termos nos levou a concluir que as duas primeiras retraduições – *Delta* e *Standard brasileira* – mantiveram maior literalidade com os textos-fonte, até mesmo em relação ao número de sentenças nos textos de partida e de chegada. Constatamos, também, que mesmo as versões diretas do alemão – *Carone*,

Souza e Hanns – não deixaram de ser influenciadas por outras já existentes, inclusive pela *Standard Brasileira*, essa que costuma ser alvo das críticas mais ferrenhas. Em relação ao uso de termos restritos à psicanálise, diferentemente das opções lexicais utilizadas no texto original as escolhas tradutórias podem demandar a utilização de léxicos especializados por leigos e mesmo por estudantes da área de psicanálise a fim de compreenderem os conceitos apresentados, como observado em relação a ‘objetal’.

Acima de tudo, esperamos que, por meio desta pesquisa empírica, possamos ter demonstrado a possibilidade de aliar um método quantitativo a um qualitativo, no sentido de ampliar a discussão em torno das (re)traduções de Freud.

Referências bibliográficas

- BAAYEN, R. Harald. Lexis, word frequencies, and text types. In: *IV-V Jornades de corpus linguistics 1996–1997*, Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, 1998, 87-102.
- BAKER, Mona / Saldanha, Gabriela. *Routledge encyclopedia of Translation Studies*. 2nd ed. New York, Routledge, 2009.
- BARNBROOK, Geoff / MASON, Oliver / KRISHNAMURTHY, Ramesh. *Collocation: applications and implications*. London, Palgrave Macmillan, 2013.
- BARROS, Lídia Almeida. *Curso básico de Terminologia*. São Paulo, Edusp, 2004.
- BERBER SARDINHA, Tony. *Linguística de corpus*. Barueri, Manole, 2004.
- BERMAN, Antoine. La retraduction comme espace de la traduction. In: *Palimpsestes* 4, 1990, 1-8.
- BETTELHEIM, Bruno. *Freud and man's soul*. New York, Knopf, 1983.
- BIBER, Douglas / CONRAD, Susan / REPPEN, Randi. *Corpus Linguistics: investigating language structure and use*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- BORBA, Francisco da Silva (org.). *Dicionário UNESP do português contemporâneo*. São Paulo, UNESP, 2004.
- BOTTMANN, Denise. Curiosidades freudianas (1931-1969). In: *Belas Infêis* 2(2), 2013, 159-173.
- BOWKER, Lynne / PEARSON, Jennifer. *Working with specialized language: a practical guide to using corpora*. London/New York, Routledge, 2002.
- BRACCO, Mariangela O. Kamnitzer. E finalmente Freud aprendeu a falar português. In: *Ide* 34(52). São Paulo, ago. 2011, 260-267.
- _____. As novas traduções de Freud: uma renovação bem-vinda! *Jornal de Psicanálise* 45(83), 2012, 233-241.
- CARONE, Marilene. Freud em português: uma tradução selvagem. In: Souza, Paulo César. (org.) *Sigmund Freud e o gabinete do dr. Lacan*. São Paulo, Brasiliense, 1989a, 160-166.
- _____. Freud em português: ideologia de uma tradução. In: Souza, Paulo César de. (org.) *Sigmund Freud e o gabinete do dr. Lacan*. São Paulo, Brasiliense, 1989b, 166-176.
- _____. Freud em português: tradução e tradição. In: Souza, Paulo César de. (org.) *Sigmund Freud e o gabinete do dr. Lacan*. São Paulo, Brasiliense, 1989c, 176-188.

- _____. Introdução. In: Freud, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo, Cosac Naify, 2011, 37-39.
- CARONE, Modesto. Marilene Carone, Tradutora de Freud. In: Freud, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo, Cosac Naify, 2011, 33-35.
- ESCALANTE, Alba. Traduzir Psicanálise: Impasses de um Texto. In: Tavares, Pedro Heliodoro / Costa, Walter Carlos / Paula, Marcelo Bueno de. *Tradução e Psicanálise*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, 37-46.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4 ed. Curitiba, Positivo, 2009.
- FREUD, Sigmund. Trauer und Melancholie. In: Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet* (10). Werke aus den Jahren 1913-1917. Londres, Imago, [1917] 1946, 428-446.
- _____. Duelo y Melancolía. In: Freud, Sigmund. *Obras Completas de Freud*, vol. 6. Trad. L. Lopez-Ballesteros y de Torres. Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, 2091-2100. (Trabalho original publicado em 1917).
- _____. A tristeza e a melancolia. In: Freud, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. 8, Rio de Janeiro, Delta, 1950, 235-253.
- _____. Mourning and melancholia. In: Freud, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, vol. 8. Trad. James Strachey. Londres, Hogarth Press, 1957, 243-258.
- _____. Luto e melancolia. In: Freud, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 14. Rio de Janeiro, Imago, 1976, 243-263.
- _____. Luto e melancolia. Trad. Marilene Carone. In: *Novos Estudos - Cebrap* 32, março 1992, 128-142.
- _____. Luto e melancolia. In: Freud, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*, vol. 2. Trad. Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro, Imago, 2006, 99-122.
- _____. Luto e melancolia. Trad. Paulo César de Souza. In: *Obras completas*, vol. 12. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, 170-194.
- _____. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo, Cosac Naify, 2011.
- GAMBIER, Yves. La retraduction, retour et detour. *Meta* 39(3), 1994, 413-417.
- GAY, Peter. *Freud: a life for our time*. London, J. M. Dent & Sons, 1988.
- LACAN, Jacques. Du “Trieb” de Freud et du désir du Psychanalyste. In: *Écrits II*, Paris: Éditions du Seuil, 1964, 851-54.
- LAVIOSA, Sara. *Corpus-based translation studies: theory, findings, applications*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2002.
- MCENERY, Tony / HARDIE, Andrew. *Corpus Linguistics: method, theory and practice*. Edinburgh, Cambridge University Press, 2012.
- PARTINGTON, Alan. *Patterns and Meanings: using corpora for English language research and teaching*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1998.
- PÖRKSEN, Uwe. Zur Terminologie der Psychoanalyse. In: *Deutsche Sprache* 3, 1973, 7-36.
- RIVERA, Tania. Entre dor e deleite. In: *Novos Estudos - Cebrap*, nov. 2012, 231-37.
- SCHILLER, Paulo. Inconsciente e tradução. In: Tavares, Pedro Heliodoro / Costa, Walter Carlos / Paula, Marcelo Bueno de. *Tradução e Psicanálise*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2013, 17-22.
- SINCLAIR, John. *Trust the text: language, corpus and discourse*. London/New York, Routledge, 2004.
- SKIBIŃSKA, Elżbieta. La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur. In: *Doletiana: Revista de traducció literatura i arts* 1, 2007, 1-10.

- SKIBIŃSKA, Elżbieta / BLUMCZYŃSKI, Piotr. Polish metaphorical perceptions of the translator and translation. *Target* 21(1), 2009, 30-57.
- SOUZA, Paulo César. (org.) *Sigmund Freud e o gabinete do dr. Lacan*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- _____. *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.
- TAVARES, Pedro Heliodoro. *Versões de Freud – Breve panorama crítico das traduções de sua obra*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2011.
- _____. Vocabulário metapsicológico de Freud. In: *Pandaemonium Germanicum* 15(20), dez. 2012a, 1-21.
- _____. As novas traduções de Freud feitas diretamente do alemão: estilo e terminologia. In: *TradTerm* 19, nov. 2012b, 109-126.
- _____. Trieb: um conceito fronteiro e suas travessias ao português. In: Tavares, Pedro Heliodoro / Costa, Walter Carlos / Paula, Marcelo Bueno de. *Tradução e Psicanálise*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2013, 141-160.
- _____. Flusser com Freud. Tradução, Sujeito e Cultura. In: *Pandaemonium Germanicum* 17(23), jun. 2014, 223-239.
- TIMPANARO, Sebastiano. *Il lapsus freudiano. Psicanalisi e critica testuale*. Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- VENUTI, Lawrence. Translation, Intertextuality, Interpretation. In: *Romance Studies* 27(3), jul/2009, 157-73.
- VIANA, Vander / TAGNIN, Stella E. O. (org.). *Corpora na Tradução*. São Paulo: HUB Editorial, 2015.
- WÜSTER, Eugen. *Einführung in die allgemeine Terminologielehre und terminologische Lexikographie*. 2 v. Viena/Nueva York, Springer, 1979.

Recebido em 06/10/14

Aceito em 04/09/2015

Transposição da oralidade à escrituralidade na tradução: edição crítica da *Textlinguistik* de Eugenio Coseriu em português

[Transposition from orality to literacy in the translation: critical edition of Coseriu's
Textlinguistik in Portuguese]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371826158187>

Alessandra Ferreira Castilho da Costa¹

José da Silva Simões²

Abstract: This paper discusses different retextualization strategies during the process of translation, specially in the case of the transposition of a more orally influenced text genre into another one, with more affinity with literacy. The critical edition in Portuguese that incorporates these strategies of retextualization is developed taking into account not only the first edition of the handbook *Textlinguistik*, by Eugenio Coseriu, published in German by Albrecht from recorded classes given by Coseriu in the winter semester of 1977/78, but also the editions in Italian and in Spanish. In this study, different strategies of verbalization that allow the text displacement in the direction of literacy are illustrated and theoretically grounded, following the theoretical and methodological assumptions of the Discourse Tradition Model (of Coserian origin), which understands the language as a diasystem of texts and language varieties located in the *continuum* of orality and literacy.

Keywords: translation; orality; literacy; text genre; retextualization

Resumo: O presente trabalho discute diferentes estratégias de retextualização no processo de tradução de um texto acadêmico, especialmente no caso de transposição de um gênero mais próximo à oralidade a outro, mais próximo da escrituralidade. A edição crítica em português que incorpora estas estratégias de retextualização é desenvolvida tomando como base não só a primeira edição do manual didático-científico *Textlinguistik* de Eugenio Coseriu, fixada em alemão por Albrecht a partir de gravações em áudio de aulas ministradas por Coseriu em 1977/78, como também as edições em italiano e espanhol. Neste trabalho, diferentes estratégias de verbalização que permitem o deslocamento do texto em direção à escrituralidade são ilustradas e fundamentadas teoricamente, segundo os pressupostos teóricos do modelo de Tradições Discursivas, de base coseriana, que entende a língua como um diassistema de textos e variedades linguísticas localizadas no contínuo de oralidade e escrituralidade.

Palavras-chave: tradução; oralidade; escrituralidade; gênero textual; retextualização

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Letras, Av. Senador Salgado Filho, 3000, 59078970, Campus Universitário Azulão, Natal, RN, Brasil. Email: alessandrastilho.costa@hotmail.com

² Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-010, Cidade Universitária, São Paulo, SP, Brasil, Email: jssimoes@uol.com.br

Introdução

O objetivo do presente artigo é discutir o tratamento de marcas de oralidade na transposição de um gênero textual a outro durante o processo de tradução. A partir dos pressupostos teóricos do Modelo de Tradições Discursivas, consideramos que todos os padrões textuais (estilos, gêneros textuais, fórmulas, entre outros) possuem um perfil de concepção discursiva, quer dizer, ocupam um espaço no *continuum* de oralidade e escrituralidade. Tal transposição implica, portanto, uma dificuldade suplementar no processo de tradução, que diz respeito ao deslocamento do texto nesse contínuo.

Alguns dos problemas de transposição de gênero na tradução serão aqui apresentados a partir das estratégias adotadas na edição crítica em português da obra *Textlinguistik* de Eugenio Coseriu. O projeto “Edição crítica da *Textlinguistik* de Eugenio Coseriu em português” (COSERIU/CASTILHO DA COSTA/SIMÕES, no prelo, doravante LTP) é um trabalho de cooperação técnico-científico entre pesquisadores das Universidade de Heidelberg, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e da Universidade de São Paulo. Busca-se fornecer aos pesquisadores brasileiros subsídios teóricos dos fundamentos do Modelo de Tradições Discursivas (TD) (especialmente difundidos a partir de COSERIU/ALBRECHT 1994/1997/2007; KOCH/OESTERREICHER 1990/2007; RAIBLE 1992; KOCH 1997; OESTERREICHER 1997 e KABATEK 2006), que tem encontrado grande expansão no país. Tais fundamentos são encontrados, em grande parte, na obra do linguista romeno Eugenio Coseriu, especialmente, em sua *Textlinguistik* (COSERIU/ALBRECHT 1994), cuja tradução é discutida neste trabalho, editada originalmente em alemão pelo Jörn ALBRECHT em 1994, ainda não publicada em português, mas com edições em italiano (COSERIU/DI CESARE 1997), em espanhol (COSERIU/ LOUREDA 2007) e, recentemente, em romeno (COSERIU/MUNTEANU/PRISACARU 2013). No mundo hispânico, entre vários trabalhos, destacam-se estudos que caminham na esteira dos pressupostos fundados por COSERIU (1994/1997/2007), ampliados e reelaborados na discussão acerca da tensão entre oralidade e escrituralidade por KOCH/OESTERREICHER (1990/2007): KOCH (1997, 2008), OESTERREICHER (1997, 2011), FRANK-JOB (2003), KABATEK (2001, 2006, 2008), CASTILLO LLUCH (2001), LÓPEZ SERENA (2007), CIASPUCIO (2006) e PONS RODRÍGUEZ (2008). No Brasil, estudos diacrônicos desenvolvidos por várias equipes regionais do Projeto História do Português Brasileiro (PHPB) tem adotado os conceitos do Modelo de TD para a constituição de *corpora* diacrônicos do PB a partir das contribuições de

KOCH/OESTERREICHER (1990/2007); SIMÕES/KEWITZ (2005), OLIVEIRA (2005), LOPES (2006 e 2012), KEWITZ (2007), SIMÕES (2007 e 2012), MATTOS E SILVA (2008), KEWITZ/SIMÕES (2009), CASTILHO DA COSTA (2009, 2010, 2011, 2012 e 2013), GANDRA (2010), MARCOTULIO (2010), CASTILHO (2010) e LONGHIN-THOMAZI (2014). O Modelo de TD permite reconstruir uma oralidade concepcional presente em textos escritos de outras sincronias, oferecendo assim aos linguistas a oportunidade de identificar a tensão entre normas que existiam em séculos passados. O modelo de KOCH/OESTERREICHER (1990/2007) tem sido referenciado, portanto, como um suporte metodológico importante para definir rotas de gramaticalização nas línguas. A difusão desses conceitos também se dá em trabalhos teóricos no português (KOCH/OESTERREICHER/CALDAS/URBANO 2013, tradução de KOCH/OESTERREICHER 1985) e em obras de referência no trabalho de MARCUSCHI (2000/2010), que elabora um modelo de análise de estratégias de retextualização da fala para a escrita a partir dos conceitos advindos do *continuum* oralidade vs. escrituralidade apresentado inicialmente por KOCH/OESTERREICHER (1990/2007), bem como em estudos publicados por URBANO (2006) e HILGERT (2007).

A primeira edição da *Textlinguistik* (COSERIU/ALBRECHT 1994, doravante, LTA) foi elaborada, como mencionado, a partir de gravações em áudio de disciplina ministrada por Coseriu no semestre de 1977/78 na Universidade de Tübingen (Alemanha) e publicada no formato de manual, em alemão, em 1994.

O editor alemão, aludindo a Martin Heidegger, reconhece no prefácio da primeira edição que notas de aula são fontes turvas³ para uma edição. A transcrição de um curso ministrado oralmente trouxe à edição alemã do manual dificuldades de transposição de um gênero textual a outro, tais como trechos em que Coseriu faz referência à situação de comunicação imediata de aula expositiva. Tal transposição implica uma série de procedimentos de intervenção relacionados às diferentes estratégias de verbalização do contínuo de oralidade e escrituralidade (KOCH/OESTERREICHER 1990/2007).

As estratégias de adaptação à escrituralidade operadas por Albrecht na edição original em Alemão (COSERIU/ALBRECHT 1994, LTA) foram consideradas e, eventualmente reelaboradas, ainda, em outras duas edições dessa obra, tanto em LTI (COSERIU/DI CESARE 1997) como em LTE (COSERIU/LOUREDA 2007). Na edição

³ “Vorlesungsnachschriften seien trübe Quellen” (p. IX)

italiana (LTI), Donatella DI CESARE procedeu a algumas adaptações do texto alemão para o gênero *manual*, eliminando marcas de oralidade e referências diretas às aulas que ainda permaneciam presentes no texto original em alemão (COSERIU/ALBRECHT 1994, LTA). A edição espanhola de Óscar LOUREDA LAMAS (LTE) não só levou em conta tais adaptações à escrituralidade, mas também estabeleceu relações entre as ideias apresentadas na *Textlinguistik* e as demais obras de Coseriu.

A partir do texto fixado em alemão (COSERIU/ALBRECHT 1994, LTA), DI CESARE (COSERIU/DI CESARE 1997, doravante LTI) traduziu o manual para o italiano, com o aval do próprio Coseriu, que escreveu para esta edição uma introdução na qual referenda o trabalho tradutológico empreendido por essa pesquisadora. Postumamente, LOUREDA (COSERIU/LOUREDA 2007, doravante LTE) elaborou uma minuciosa edição crítica da *Textlinguistik*, na qual estão presentes não só a tradução feita para o espanhol a partir da edição fixada em alemão (COSERIU/ALBRECHT 1994, LTA), como um trabalho filológico de grande valia que reúne os resultados de uma longa pesquisa que fez no Arquivo Coseriu, depositado no *Romanisches Seminar* da *Eberhard Karls Universität Tübingen*. Na edição espanhola (COSERIU/LOUREDA 2007, LTA), LOUREDA busca reconstituir não só a rede de textos que dão suporte aos tópicos tratados no manual, tais como anotações de aula, marginalia de textos teóricos que Coseriu utilizou para engendrar seu curso, como também resgatou a difusão que essa obra de Coseriu teve ao longo das últimas décadas.

A edição crítica em português busca, pois, reconstituir a gênese dessa obra a partir do cotejo das três fontes mencionadas (LTA, LTI, LTE) e retextualizá-las (cf. MARCUSCHI 2010: 43), em português, por meio de uma série de estratégias de transposição do texto da oralidade à escrituralidade. As estratégias, apresentadas a seguir, não englobam a totalidade dos diferentes tipos de operações a que se procedeu para a elaboração do texto-meta, dado que tais operações não poderiam ser apresentadas em sua completude para os fins do presente trabalho. Neste trabalho concentramo-nos nas operações de acréscimos, nas operações de eliminação e nas estratégias de reformulação propostas por MARCUSCHI (2000/2010).

Este artigo organiza-se da seguinte forma: no item 1, apresentamos os postulados teóricos de KOCH/OESTERREICHER (1990/2007) para a consideração dos gêneros no contínuo de oralidade e escrituralidade; no item 2, delimitamos as características centrais do gênero manual didático-científico que orientaram a retextualização da *Textlinguistik* (COSERIU/ALBRECHT 1994, LTA) para o português

(COSERIU/CASTILHO DA COSTA, SIMÕES, no prelo, LTP); no item 3, algumas estratégias de retextualização da oralidade à escrituralidade, adotadas na edição crítica em português da *Textlinguistik*, serão enumeradas e discutidas, tais como (3.1) estratégia de supressão de comentários com fins didáticos e (3.2) estratégia de eliminação de advérbios em *-mente*; (b) operação de reformulação: (3.3) estratégias de apagamento do sujeito e (c) operações de acréscimos: (3.4) explicitação de inferências na superfície textual e (3.5) estratégia de inserção de conectores. No item 4, algumas considerações gerais serão sumarizadas.

1 Gêneros e o contínuo de oralidade e escrituralidade

Com o fim de estabelecer uma distinção sistemática entre fala e escrita e responder de forma precisa aos problemas relativos a essa temática, KOCH/OESTERREICHER (1990/2007) desenvolvem um modelo teórico em que os fenômenos linguísticos podem ser localizados em uma concepção global de oralidade e escrituralidade.

Segundo KOCH/OESTERREICHER (1990/2007: 8) cabe considerar que todas as instâncias e fatores da situação de comunicação (enunciador, co-enunciador, discurso, código, contexto, etc.) estão ligados a possibilidades de variação.

Essa variação resulta em uma escala de condições de comunicação em que se baseia a concepção discursiva de oralidade e de escrita. Koch/Oesterreicher sugerem as seguintes condições de comunicação na caracterização da concepção discursiva:

a) **o grau de publicidade** (em alemão, *der Grad der Öffentlichkeit*): para essa condição de comunicação, é necessário considerar o número de co-enunciadores: se se trata de uma conversa a dois ou de comunicação em massa, por exemplo, e também se há a existência e o tamanho do público.

b) **o grau de intimidade** entre enunciador e co-enunciador (*der Grad der Vertrautheit der Partner*): A familiaridade com que se tratam enunciador e co-enunciador depende das experiências comunicativas que eles têm em comum, do conhecimento partilhado e da escala de institucionalização a que a situação de comunicação está atrelada.

c) **o grau de emocionalidade** (*der Grad der emotionalen Beteiligung*): dirigida a parceiros da comunicação (**afetividade**) ou a objetos (**expressividade**).

d) **o grau de dependência do contexto situacional** (*der Grad der Situations- und Handlungseinbindung*) dos atos de comunicação.

e) **o ponto de referência** da situação de comunicação (*der Referenzbezug*). Do ponto de referência (o *origo*) dependerá a caracterização de pessoas ou objetos como próximos ou distantes. O conceito de *origo* foi postulado por BÜHLER (1934/1982: 102), que o caracteriza como o ponto de partida do sistema de coordenadas (em alemão, *Koordinatensystem*), que orienta o estabelecimento da relação entre os elementos do contexto e a enunciação. Esse ponto de referência é dado pelo falante (o *ego-hic-nunc* da enunciação).

f) **a proximidade física** entre os parceiros da comunicação (*die physische Nähe der Kommunikationspartner*): no caso da situação de comunicação canônica (*face-to-face*) temos proximidade física. No caso da comunicação por carta, configura-se distância física e temporal.

g) **o grau de cooperação** (*der Grad der Kooperation*): pode ser medido segundo as possibilidades que o co-enunciador tem de influenciar diretamente a produção do discurso.

h) **o grau de dialogicidade** (*der Grad der Dialogizität*): em primeira linha, é decisivo saber qual é a possibilidade e a frequência de se tomar o papel de enunciador na comunicação.

i) **o grau de espontaneidade** da comunicação (*der Grad der Spontaneität*).

j) **o grau de fixação temática** (*der Grad der Themenfixierung*).

Para KOCH/OESTERREICHER (1994), todas as realizações linguísticas – todos os textos e, portanto, gêneros – caracterizam-se a partir desses parâmetros comunicativos e suas diferentes combinações. Como exemplo, KOCH/OESTERREICHER (1990/2007: 27) citam como parâmetros comunicativos da carta pessoal os seguintes valores paramétricos:

- a) privacidade;
- b) familiaridade com os interlocutores;
- c) implicação emocional relativamente forte;
- d) ausência de ancoragem na situação imediata de produção ou ancoragem limitada;
- e) restrições de uso da dêixis;
- f) distância física;

- g) impossibilidade de intervenção na produção da carta;
- h) dialogicidade regulada (intercâmbio de correspondência);
- i) espontaneidade relativa;
- j) desenvolvimento temático livre.

Representados graficamente, tais valores paramétricos permitem reconhecer que o gênero *carta pessoal* situa-se mais proximamente do polo da oralidade concepcional que do polo da escrituralidade, embora apresente características da escrituralidade:

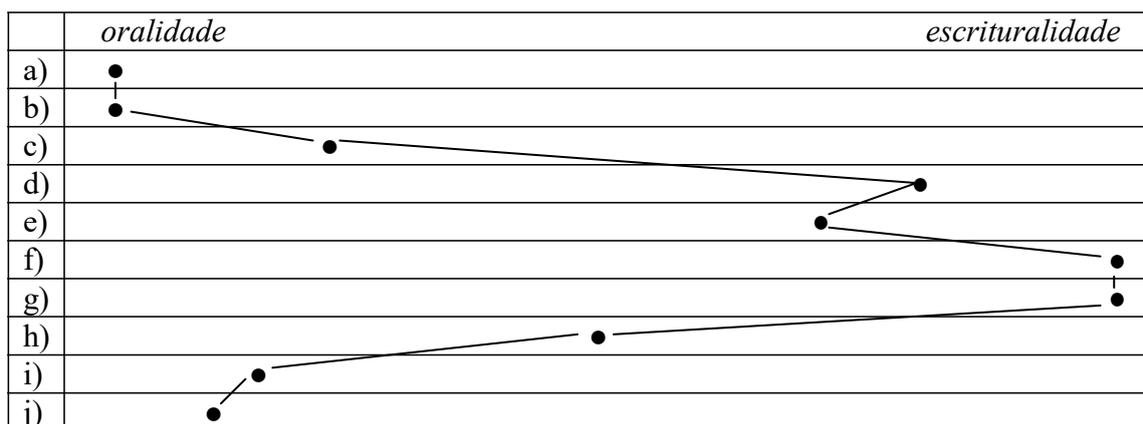


Fig. 1: valores paramétricos comunicativos da carta pessoal (cf. KOCH/OESTERREICHER 1997: 28)

Ao contrário de uma concepção dicotômica de oralidade e escrita, essa perspectiva permite explicar entrecruzamentos e sobreposições de gêneros textuais. Do ponto de vista desse modelo, todos os gêneros textuais, bem como outros tipos de tradições discursivas, entendidas como modos tradicionais de dizer que incluem fórmulas, estilos e universos de discurso, entre outros padrões textuais, possuem tanto um perfil medial, quanto concepcional. Por exemplo, o *small talk* é veiculado fonicamente, ao passo que o texto de uma lei, graficamente. Ao mesmo tempo, toda tradição discursiva pode ser descrita a partir de seu perfil de concepção discursiva, quer dizer, a partir de sua localização no *continuum* de imediatez e distância comunicativas, que em princípio é independente de seu perfil medial.

Propondo uma perspectiva global, que abarca tanto o meio como a concepção, KOCH/OESTERREICHER (1990/2007: 35) mostram a localização relativa de diferentes gêneros e tradições discursivas no contínuo de oralidade e escrituralidade, exemplificada a partir de nove gêneros: (I) conversa familiar; (II) conversa telefônica; (III) carta pessoal, (IV) entrevista de trabalho, (V) versão impressa de uma entrevista de jornal; (VI) sermão religioso; (VII) conferência científica; (VIII) artigo editorial e (IX)

texto jurídico, como se vê na Figura 2.

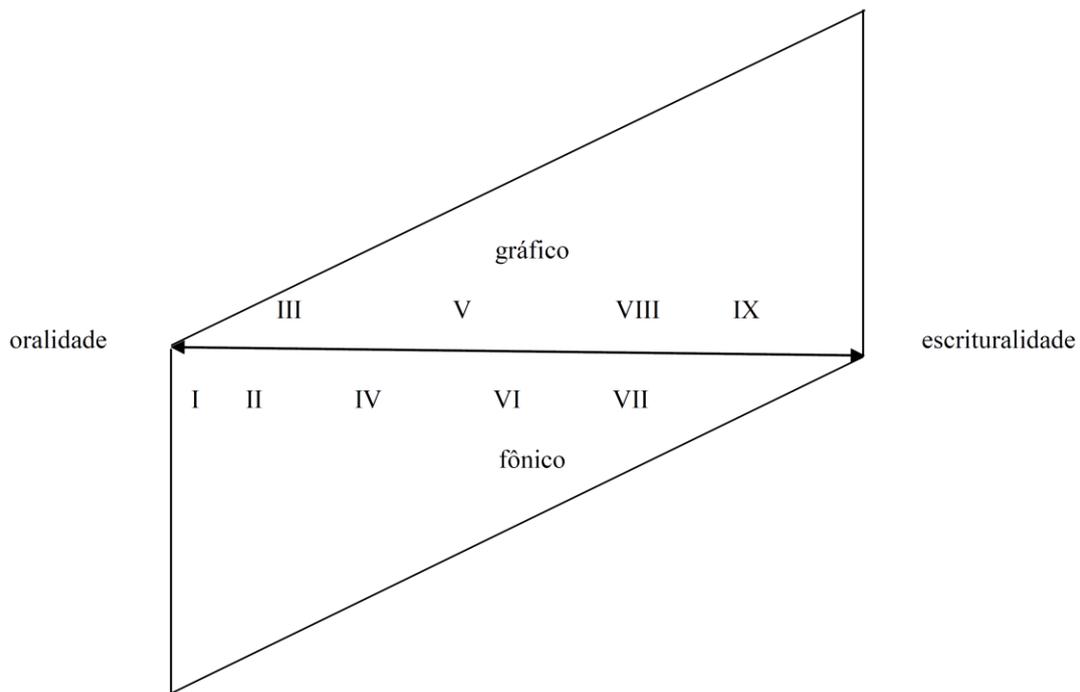


Fig. 2: Meio e concepção. Contínuo entre oralidade e escrituralidade e perfil concepcional de TD (cf. KOCH/OESTERREICHER 1990/2007: 34)

Esses autores entendem que a arquitetura de uma língua, isto é, o sistema de variedades de uma dada língua em um momento histórico, organiza-se não somente a partir das variações de ordem diatópica, diastrática e diafásica, mas também de acordo com a variação oralidade e escrituralidade, em nível universal e em nível histórico (este último, em dependência de uma língua particular).

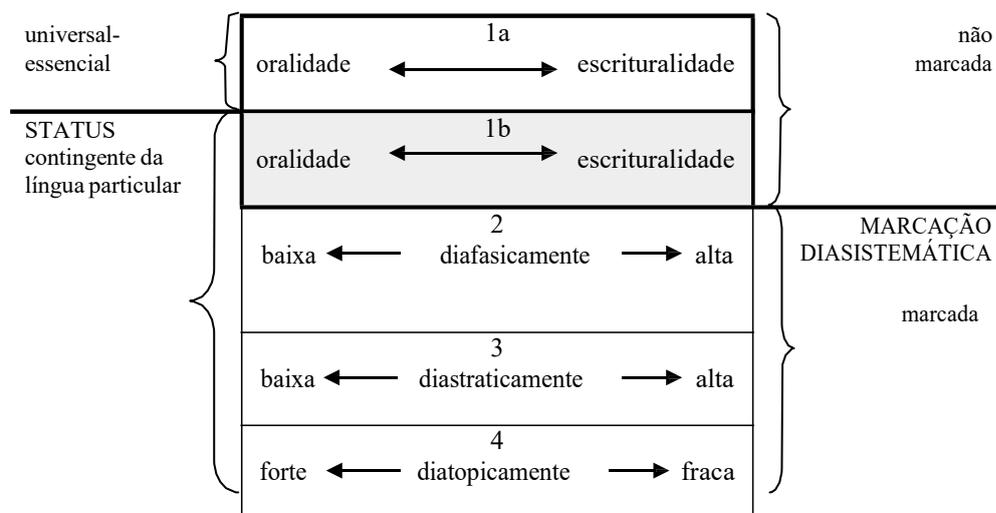


Fig. 3: espaço variacional histórico idiomático entre oralidade e escrituralidade segundo KOCH/OESTERREICHER (1990/2007: 39)

Nesta perspectiva, as variações diatópicas, diastráticas e diafásicas orientam suas escalas internas de acordo com o contínuo entre oralidade e escrituralidade, que toma, portanto, a posição central da cadeia variacional.

Nesse sentido, entendem-se as transformações relativas à transposição de um gênero textual a outro como um deslocamento dentro do contínuo de oralidade e escrituralidade. No caso específico da transposição de curso ministrado oralmente para o gênero manual de linguística, adotamos uma rotina que leva em conta as reflexões de KOCH/OESTERREICHER (1990/2007).

Assim, em nosso caso, a obra *Textlinguistik* passa por uma série de transposições de meio e de concepção. Com relação ao meio, inicia-se com o momento real da aula presencial (meio fônico) ministrada por Coseriu, submetida a apontamentos feitos segundo um rol de leis da escrita (meio gráfico), gerada sob forma de uma palestra científica, graficamente fixada, mas realizada fonicamente através da leitura e de eventuais acréscimos sob forma de comentários e exemplificações, e assim por diante. Com relação ao perfil concepcional, o curso presencial da *Textlinguistik*, ministrado em 1977/78 na Universidade de Tübingen, caracteriza-se, por exemplo, pelo tipo de referência (parâmetro e), centrada em objetos e temas que não dizem respeito ao *ego*, mas a objetos dele distantes – como é típico do discurso científico. Procuramos respeitar esse grau de informatividade das aulas, porém, ao mesmo tempo, buscamos ordenar esse conteúdo para o eixo de maior escrituralidade, localização mais adequada ao perfil concepcional e medial de um manual didático-científico de linguística, como alvo da publicação.

Levando em consideração o contínuo entre fala e escrita preconizados por KOCH/OESTERREICHER (1990/2007) e sua adaptação sugerida em MARCUSCHI (2000/2010), considera-se aqui o conceito de *retextualização* como um meio de transpor um gênero de configuração mais próximo da fala para uma que se aproxime da linha do contínuo da escrita. Segundo MARCUSCHI (2000/2010: 46), a retextualização é “um processo que envolve operações complexas que interferem tanto no código como no sentido e evidenciam uma série de aspectos nem sempre bem compreendidos da relação oralidade-escrita”. Por este raciocínio, defende-se aqui que ao transpor as aulas ministradas por Coseriu no inverno de 1977/1978 na Universidade de Tübingen para um manual impresso, Albrecht operou estratégias que fazem o texto oral aproximar-se do polo da escrita, mas ali ainda deixou marcas da oralidade. A este respeito MARCUSCHI (2000/2010: 39) defende que “as diferenças entre fala e escrita se dão dentro de um

continuum tipológico das práticas sociais de produção textual e não na relação dicotômica de dois polos opostos” (op. cit., p. 39). A proposta de retextualização da de Coseriu para o português aqui apresentada leva em conta uma aproximação maior do texto ao polo da distância comunicativa.

2 ○ gênero manual didático-científico

Do ponto de vista das abordagens integrativas, os gêneros são concebidos como fenômenos multidimensionais (HEINEMANN/VIEHWEGER 1991; HEINEMANN 2000: 16) e, portanto, são manifestações tanto linguísticas, quanto cognitivas e sócio-históricas (cf. BEAUGRANDE 1997: 9), bem como enunciados relativamente estáveis, com um conteúdo temático, uma estrutura composicional e um estilo (cf. BAKHTIN 1953). Neste item, apresentamos, de modo bastante resumido, as características centrais do gênero manual didático-científico que foram consideradas na retextualização da *Textlinguistik* em português.

Com relação aos aspectos sociais que caracterizam esse gênero, isto é, com relação ao tipo de ação social (quem fala com quem, sobre o quê, com que intenção, para alcançar que resultado, etc.), o manual didático-científico faz parte de agrupamento amplo de textos instrucionais e do agrupamento um pouco mais específico das obras de consulta, ligando-se à produção e recepção de uma série de outros gêneros da esfera acadêmica (por exemplo, dicionários especializados, gramáticas, artigos científicos, palestras, aulas, etc.). Dentro dessa esfera de comunicação, tal gênero é caracterizado pela interação entre um enunciador, que é autor-especialista, com uma série de diferentes possíveis co-enunciadores bastante heterogêneos (leigos interessados, novíços em uma área e até mesmo outros especialistas). Essa interação persegue, de um lado, propósitos didáticos (busca-se estabelecer uma relação de ensino-aprendizagem), de outro, técnico-científicos (o de representar uma determinada área do conhecimento sistematicamente). O meio de veiculação de um manual é o meio gráfico. Contudo, dado que distinguimos entre escrita e escrituralidade, isto é, entre meio de propagação gráfico e configuração linguística, cabe dizer ainda que, em relação aos parâmetros propostos por KOCH/OESTERREICHER (1990/2007), o gênero manual didático-científico apresenta uma série de características que o aproximam da escrituralidade concepcional, tais como seu alto grau de publicidade, a falta de intimidade entre os interlocutores, o

baixo grau de emocionalidade e de dependência do contexto situacional imediato para sua compreensão, o baixo grau de expressão de subjetividade, a distância temporal e física dos interlocutores, bem como as restrições impostas pelo gênero quanto às possibilidades de interferência do co-enunciador na produção do discurso e seu alto grau de planejamento.

Quanto aos aspectos mais propriamente textuais (tema e estrutura composicional), o manual didático-científico orienta-se pela apresentação ordenada do mapa epistemológico de uma área do conhecimento (cf. HAYLAND 1998, apud PARODI 2010) e, assim, é fixado tematicamente pelo estado da arte de uma disciplina e a própria estrutura do texto é determinada pelas relações lógicas e hierárquicas entre os conceitos que fazem parte dessa disciplina. Segundo PARODI (2010), em estudo sobre manuais em espanhol, os manuais são estruturados a partir de três *macromovidas retóricas*⁴, *movidas retóricas* mais específicas e *passos retóricos* mais detalhados. As três *macromovidas retóricas* (*preâmbulo*; *conceptualização* e *exercícios*; *corolário*) desenvolvem-se por meio de *movidas* como contextualização, organização de conteúdos, organização de recursos e apresentação (no preâmbulo); definição de conceitos, aplicação, recapitulação (na *macromovida* *conceptualização* e *exercícios*) e soluções e respostas, especificações, guias (no *corolário*). Essa organização retórica está, obviamente, sujeita à variação, como em qualquer gênero. Entretanto, a análise de PARODI (2010) permite identificar os três movimentos retóricos mais amplos que subjazem às variantes de um mesmo gênero. Em outras palavras, pode-se dizer que em manuais „sus núcleos retórico-organizacionales centrales tienden, más o menos regularmente, a la definición de conceptos y a la presentación de clasificaciones, ejemplificaciones y ejercicios” (PARODI/BOUDON/JULIO 2014: 139).

O estilo dos manuais didático-científicos é delineado, em primeiro lugar, por uma preferência pela norma culta, como variedade linguística do âmbito da esfera pública, e, em segundo lugar, por uma série de fenômenos linguísticos, tais como conectores e marcadores discursivos, em suas diversas funções de organização do texto e estabelecimento de relações entre as partes, especialmente da subordinação (como estratégia de sintaxe integrativa) e da expressão de causalidade em função da predominância de sequências expositivas; termos técnicos; diversas estratégias de apagamento do sujeito (voz passiva, -se indeterminador, etc.), relacionadas ao ideal de

⁴ Na terminologia de PARODI (2010), *macromovidas* correspondem a propósitos comunicativos mais amplos que englobam outros, tidos como *movidas*.

impessoalidade e imparcialidade da linguagem científica; meios de expressão característicos de conteúdos abstratos (por exemplo, nominalizações) que buscam tornar o texto mais autônomo com relação à situação imediata de sua produção, isto é, de conteúdo menos situado⁵ (no sentido proposto por BIBER 1986); explicitação de implícitos, inferências e pressupostos, de modo a atender ao ideal de clareza e precisão⁶. Na próxima seção, algumas das estratégias utilizadas com o intento de aproximar a edição em português da *Textlinguistik* do polo de escrituralidade serão apresentadas mais detalhadamente.

3 A *Textlinguistik* de Coseriu entre oralidade e escrituralidade: estratégias de retextualização em português

Neste item, apresentaremos uma série de operações de retextualização da *Textlinguistik* em sua edição em português, com o fim de deslocar o texto em direção à escrituralidade.

Essas estratégias de retextualização aqui adotadas incorporam a proposta de MARCUSCHI (2000/2010) que compreendem (a) operação de eliminação: (3.1) estratégia de supressão de comentários com fins didáticos e (3.2) estratégia de eliminação de advérbios em *-mente*; (b) operação de reformulação: (3.3) estratégias de apagamento do sujeito e (c) operações de acréscimos: (3.4) explicitação de inferências na superfície textual e (3.5) estratégia de inserção de conectores.

⁵ A diferenciação entre conteúdo abstrato e situado diz respeito ao grau de independência do texto em relação ao contexto espaço-temporal. Quanto mais abstrato for o conteúdo de um texto, menos frequente será, por exemplo, o aparecimento de advérbios espaciais e temporais (cf. BIBER 1986: 396).

⁶ MEINERS (1791: 293) afirma que Cícero teve um papel decisivo na criação da linguagem científica: „Die Kultur der römischen Sprache war im Zeitalter des Cicero sehr einseitig, und eingeschränkt. Gebildet war sie für alle Arten von gerichtlichen und öffentlichen Angelegenheiten; allein an Ausdrücken für philosophische und andere wissenschaftliche Begriffe und Gegenstände war sie vor dem Cicero so unbegreiflich arm, dass dieser große Sprachkünstler die wissenschaftliche Sprache gleichsam neu schaffen, und für die gemeinsten wissenschaftlichen Ideen neue Wörter bilden musste“ [A cultura da língua romana era, na época de Cícero, muito unilateral e restrita. Ela fora construída para todos os tipos de assuntos judiciais e públicos; somente em termos de expressões para conceitos e objetos filosóficos e relativos a outras ciências, era tão inimaginavelmente pobre antes de Cícero, que este grande poeta precisou criar a linguagem científica e construir novas palavras para as ideias científicas mais comuns].

3.1 Estratégia de supressão de comentários com fins didáticos

Como já mencionado, LTA contém algumas referências diretas à situação de comunicação *aula expositiva*, que não são próprias de um manual de linguística fixado na escrita. Tais indicações de mudança de tema, reformulações e outros procedimentos que tinham um objetivo didático de fixar ou de retomar um conteúdo de aula anterior mencionados pelo editor espanhol foram sistematicamente eliminados na edição crítica em português (doravante, LTP), com o objetivo de adaptar o texto ao gênero manual e refletir mais fidedignamente o estilo coseriano de escritura.

O trecho abaixo, extraído de LTA (1a)⁷ e traduzido literalmente em (1b), ilustra esse procedimento:

(1a) **Nach diesem kurzen Abstecher auf ein Gebiet, das nicht Gegenstand dieser Vorlesung sein kann, zurück zum Aufsatz von Roman Jakobson:** Einige seiner Ausführungen sind selbst im Rahmen einer konsequent kommunikationstheoretischen Betrachtungsweise äußerst diskutierbar” (LTA: 85).

(1b) **Depois desta breve incursão por um terreno que não pode ser objeto deste curso, voltemos ao artigo de Roman Jakobson:** algumas de suas reflexões são extremamente discutíveis, mesmo no âmbito de uma coerente consideração teórico-comunicativa.

Como se pode perceber pela tradução literal desse trecho em português, a frase inicial é, na verdade, um comentário referente à situação imediata de aula.

Na edição italiana, esta frase inicial foi suprimida e, como consequência, o pronome possessivo foi substituído pela locução preposicionada „di Jacobson“:

(1c) Àlcune formulazioni **di Jacobson** sono oltremodo discutibili perfino nell’ambito di una coerente considerazione teorico-comunicativa [...] (LTI: 91).

Na edição espanhola de Óscar LOUREDA, a mesma estratégia de retextualização foi utilizada:

⁷ A notação adotada para os exemplos a partir deste ponto do texto considera os seguintes critérios: os números indicam um mesmo e único trecho utilizado como exemplo, enquanto que as letras indicam respectivamente (a) o original em alemão (LTA, COSERIU/ALBRECHT 1994), (b) uma tradução literal em português para o trecho em alemão de LTA, (c) a tradução adotada por Di Cesare (LTI, COSERIU/DI CESARE 1997), (d) a tradução adotada por Loureda (LTE, COSERIU/LOUREDA 2007) e (e) a tradução adotada pelos editores brasileiros para o português (LTP, COSERIU/CASTILHO DA COSTA/SIMÕES, no prelo).

(1d) Algunas de las reflexiones de Roman Jakobson resultan discutibles, incluso consideradas desde el marco de la teoría de la comunicación (LTE:173).

Em LTP, procedeu-se a essa mesma estratégia, suprimindo-se a referência direta à situação de comunicação de aula e substituindo-se o pronome possessivo, que necessitava do antecedente contido na frase suprimida, por locução preposicionada („de Roman Jakobson“):

(1e) Algumas das reflexões **de Roman Jakobson** são muito discutíveis, mesmo consideradas no âmbito estritamente teórico-comunicativo. (LTP)

Assim, todos os trechos com referências diretas às aulas ou que tinham um caráter próprio de exposição em sala de aula e que não são prototípicos do gênero *manual didático-científico* foram eliminados, seguindo os procedimentos adotados nas edições em italiano e em espanhol.

3.2 Estratégia de eliminação de repetições – advérbios em *–mente*

Como mencionado acima, uma das estratégias utilizadas na operação de eliminação diz respeito à supressão de advérbios em *–mente*. O tratamento desses advérbios em LTP ilustra um pressuposto teórico que guiou todo processo de tradução e edição no Português: trata-se da distinção coseriana entre sentido, significado e designação.

COSERIU (1987: 159) define o significado como o conteúdo dado por uma língua. A expressão “*Guten Morgen*”, no alemão, corresponde ao significado “Boa manhã”. Contudo, a tradução correta de “*Guten Morgen*” para o Português só poderia ser “Bom dia”, porque, no nível textual, isto é, dos atos de fala, “*Guten Morgen*” cumpre a função de saudação e, no mesmo nível, a expressão correspondente em Português seria “*Bom dia*” e não “*Boa manhã*”. Desta maneira, o significado dado por uma língua e sua correspondente designação constituem juntos o significante, ao passo que o sentido é o significado do signo textual.

Portanto, como destaca o próprio COSERIU (cf. 1987: 158-159), a problemática da tradução e do traduzir não se restringe simplesmente à relação língua de partida-língua de chegada, mas antes diz respeito ao plano dos textos, isto é, só se traduzem sentidos e não palavras soltas.

Tanto em LTI quanto em LTE, os respectivos editores tiveram a preocupação de não sobrecarregar as edições em italiano e em espanhol com repetições excessivas de

advérbios em *–mente*, o que também foi considerado em LTP. Esses advérbios exercem, em geral, a função de modalizadores epistêmicos, quer dizer, são empregados para enquadrar o ponto de vista do enunciador (sua *crença*), e, por isso, têm presença “maciça” em textos argumentativos e expositivos⁸. Para evitar repetições excessivas do morfema derivacional *–mente* (isto é, de uma determinada designação), alguns desses advérbios foram eliminados e os trechos reformulados. A reformulação não alterou, porém, o sentido do texto, na medida em que foram considerados os atos de fala em que tais advérbios ocorreram. Exemplos desses tipos de reformulação são descritos a seguir.

Na tabela abaixo (1), um mesmo trecho da *Textlinguistik* é apresentado nas quatro edições. Na linha correspondente a LTA, as palavras negritadas (*äußerst*; *terminologisch*; *emphatisch*; *phonologisch*; *sicherlich*; *phonisch*) são advérbios do alemão a que correspondem significados que podem ser designados no PB por meio de advérbios como extremamente, terminologicamente, enfaticamente, fonologicamente, etc. Alguns desses advérbios têm não somente significados, mas designações muito semelhantes nas duas línguas.

LTA	<p>Nach diesem kurzen Abstecher auf ein Gebiet, das nicht Gegenstand dieser Vorlesung sein kann, zurück zum Aufsatz von Roman Jakobson: Einige seiner Ausführungen sind selbst im Rahrnen einer konsequent kommunikationstheoretischen Betrachtungsweise äußerst diskutierbar. So z.B. die Behauptung, daß nicht nur der kognitive [bzw. "referentielle" - Jakobson ist an dieser Stelle terminologisch nicht konsequent], sondern auch der emotive Aspekt der Sprache in Termini von "Kodierung" und "Dekodierung" beschrieben werden könne. Der Unterschied zwischen engl. <i>big</i> [big] und der emphatisch gedehnten Form <i>biig</i> [bi:g] sei in gewisser Hinsicht dem Unterschied von tschechisch [vi] "ihr" und [vi:] "(er) weiß" vergleichbar, doch sei die "differenzierende Information" im letzteren Fall phonologisch, im ersteren emotiv [cf. art. cit., S. 105].</p> <p>Das ist sicherlich falsch. Einerseits gibt es auch im englischen eine phonologische Opposition zwischen i und i:, z.B. <i>ship</i> [ʃip] vs. <i>sheep</i> [ʃi:p], eine Opposition durch die Bedeutungen in der englischen Sprache unterschieden werden. Andererseits ist eine emphatische Dehnung von [big] in [bi:g] völlig anders zu beurteilen. Das emphatisch gelangte kurze i wird phonisch sicherlich anders, nämlich offener realisiert als das "normale" lange engl. [i:] [dieser Unterschied kommt, da er eben phonologisch nicht relevant ist, in der üblichen Transkription nicht zum Ausdruck], doch ist dies in dem Zusammenhang, der uns hier interessiert, nicht so wichtig.</p>
LTI	<p>Alcune formulazioni di Jakobson sono oltremodo discutibili perfino nell'ambito di una coerente considerazione teorico-comunicativa, ad esempio l'affermazione secondo la quale non solo l'aspetto cognitivo, ma anche l'aspetto emotivo del linguaggio potrebbero essere descritti in termini di codificazione e decodificazione. La differenza, in inglese tra <i>big</i> [big] e la forma enfaticamente estesa <i>biig</i> [bi:g] sarebbe in certo modo comparabile alla differenza, in ceco, tra [vi] "a lei" e [vi:] "(egli) sa", in quest'ultimo caso la «informazione differenziante» sarebbe fonologica, nel primo caso emotiva.</p>

⁸ Um estudo bastante detalhado sobre o papel dos advérbios em *–mente* como modalizadores no PB encontra-se consolidado no *Projeto Gramática do Português Falado Culto no Brasil* (cf. ILARI/BASSO 2014) e tais achados encontram-se também resumidos na *Nova Gramática do Português Brasileiro* (CASTILHO 2010).

	<p>Il che è da respingere. Da un canto vi è anche in inglese un'opposizione fonologica tra /i/ (realizzata normalmente come [i]) e /i:/, ad esempio <i>ship</i> [ʃɪp] vs. <i>sheep</i> [ʃi:p], un'opposizione mediante la quale vengono distinti significati nella lingua inglese. Dall'altro canto un'estensione enfatica di [big] in [bi:g] va valutata in modo completamente diverso. La /i/ breve, allungata enfaticamente, viene realizzata fonicamente in modo certo diverso, ossia più aperto della "normale" [i:] lunga inglese, il che tuttavia, nel contesto che ci interessa, non è così importante.</p>
LTE	<p>Algunas de las reflexiones de Roman Jakobson resultan discutibles, incluso consideradas desde el marco de la teoría de la comunicación. Por ejemplo, su afirmación de que no sólo el aspecto cognitivo (o “referencial”), sino también el aspecto emotivo del lenguaje puede describirse en términos de “codificación” y “decodificación”. Según esto, la diferencia entre ingl. <i>big</i> [big] y la forma enfáticamente alargada <i>biig</i> [bi:g] resultaría en cierto sentido comparable a la que hay entre chec. [vy, esp. “vosotros”, pronunciado] [vi] y [ví, esp. “él sabe”, pronunciado] [vi:]; en el primer caso la “información diferenciadora” sería emotiva; en el segundo, en cambio, fonológica.</p> <p>Esto es con seguridad incorrecto: por una parte, también en inglés existe la oposición fonológica (= que separa significados) entre <i>i</i> breve y larga, por ejemplo en <i>ship</i> [con <i>i</i> breve] frente a <i>sheep</i> [con <i>i</i> larga]; por otra, el alargamiento enfático en casos como [big] → [bi:g] debe juzgarse de manera muy distinta: desde el punto de vista fonético, la <i>i</i> breve alargada enfáticamente se realiza como distinta de la <i>i</i> fonológicamente larga, más abierta (y al ser fonológicamente irrelevante esta diferencia no se expresa en la transcripción ordinaria), aunque en el contexto que aquí interesa esto tampoco es lo que más importa; (...)</p>
LTP	<p>Algunas das reflexões de Roman Jakobson são muito discutíveis, mesmo consideradas no âmbito estritamente teórico-comunicativo. Tal é o caso, por exemplo, de sua afirmação de que não somente o aspecto cognitivo (ou “referencial” – Jakobson não é coerente em sua terminologia neste ponto), mas também o aspecto emotivo da linguagem poderiam ser descritos em termos de “codificação” e “decodificação”. Assim, a diferença entre ingl. <i>big</i> [big] e a forma enfaticamente alongada <i>biig</i> [bi:g] seria, em certo sentido, comparável à diferença que há, em tcheco, entre a forma [vy, port. “vós”], pronunciada [vi], e a forma [ví, port. “ele sabe”], pronunciada [vi:]. No primeiro caso, o “valor diferenciador” seria emotivo; no segundo, seria fonológico.</p> <p>Isto está, sem dúvida, incorreto. Também existe no inglês a oposição fonológica entre <i>i</i> breve e longo, por exemplo em <i>ship</i> [com <i>i</i> breve] vs. <i>sheep</i> [com <i>i</i> longo]. Além disso, o alongamento enfático em casos como em inglês [big] → [bi:g] deve ser avaliado de maneira muito distinta: o <i>i</i> breve alongado enfaticamente tem uma realização fônica mais aberta do que a realização fonológica “normal” do “i” longo (diferença que não costuma ser indicada na transcrição comum, justamente por não ter relevância fonológica). No contexto que aqui interessa, isto também não é tão importante quanto o fato de que (...)</p>

Tabela 1: excerto de LTA e suas versões em LTI, LTE e LTP

Em (2b), isto é, na versão preliminar de LTP, o advérbio “extremamente” (em alemão, *äußerst*) é utilizado por Coseriu com o fim de destacar sua crítica ao modelo teórico proposto por Roman Jakobson a respeito das funções da linguagem. Na versão final de LTP que pode ser comprovada em (2e), o advérbio “extremamente” foi suprimido e substituído por “muito”.

(2b) Algumas das reflexões de Roman Jakobson são **extremamente** discutíveis. (LTP – versão preliminar)

(2e) Algumas das reflexões de Roman Jakobson são **muito** discutíveis. (LTP – versão final)

No nível sintático, a estratégia de reformulação consistiu na substituição do advérbio em *–mente* por outro advérbio dentro do mesmo sintagma adjetival (AP), de modo que a estrutura sintática do enunciado permanece a mesma.

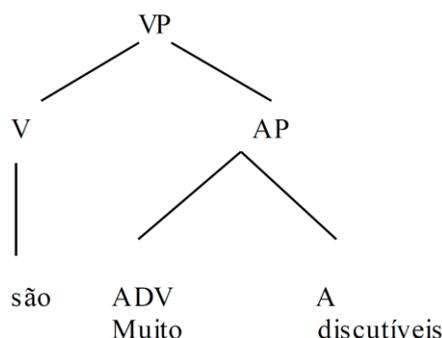


Fig 4: constituintes do sintagma adjetival „muito discutíveis“

No trecho a seguir (3b), cabe retomar a distinção entre designação, significado e sentido, apresentada anteriormente, e que é bastante elucidativa aqui: em LTA, o advérbio “*beziehungsweise*” corresponde a um conteúdo específico da língua alemã. Dado que cada língua estrutura a realidade por meio de conteúdos diferentes, é necessário, portanto, encontrar na língua de chegada uma designação que, em determinada situação, possa expressar um conteúdo análogo. Assim, pode-se dizer quem em determinados contextos, o conteúdo “respectivamente” da Língua Portuguesa pode ser análogo ao conteúdo da forma *beziehungsweise*.

(3b) Tal é o caso de sua afirmação, por exemplo, de que não somente o aspecto cognitivo (**respectivamente**, “referencial” [...]) (LTP – versão preliminar)

(3e) Tal é o caso, por exemplo, de sua afirmação de que não somente o aspecto cognitivo (**ou** “referencial” [...]) (LTP – versão final)

Com relação ao propósito do enunciado no texto, o autor busca informar o leitor de que Jakobson se utiliza de dois termos diferentes (“cognitivo” vs. “referencial”) indistintamente. É nesse contexto que a conjunção “ou”, que expressa alternância, pode substituir o advérbio “*beziehungsweise*” de maneira adequada, já que não modifica o sentido do texto. Os exemplos (3b) e (3e) apresentam essa nova reformulação obtida por meio da substituição do advérbio „respectivamente“ por conjunção dentro do sintagma

adjetival (AP).

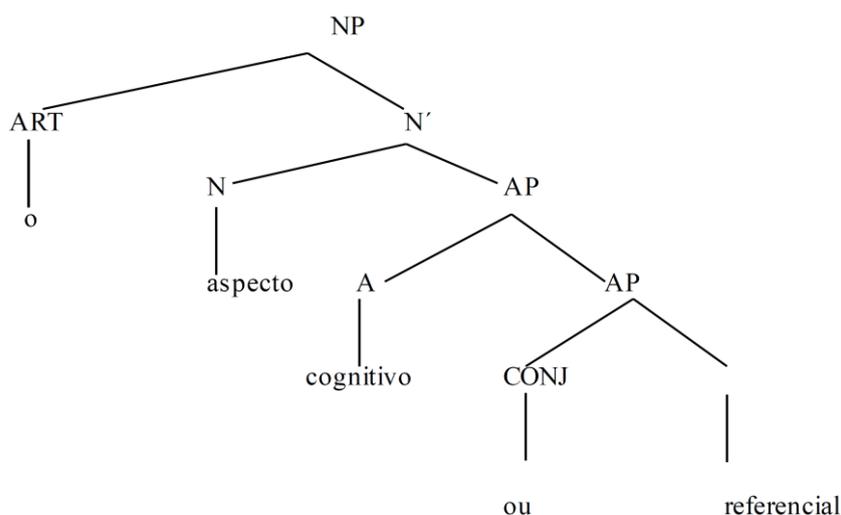


Fig. 5: Constituintes do sintagma adjetival „ou referencial“

Como apontado por Coseriu, uma mesma proposição ou significado pode ter designações diferentes, ao mesmo tempo que uma designação pode servir a conteúdos diferentes. Quer dizer: dado que a designação não coincide com o significado, tampouco com o sentido, é possível fazer referência a fatos ou estados de coisas por meio de diferentes designações e, inversamente, uma mesma designação pode fazer referência a significados diferentes. Nos exemplos (4b) e (4e) as designações “terminologicamente” e “em sua terminologia”, embora distintas, expressam um determinado estado de coisas que diz respeito ao modo como Jakobson e sua terminologia se relacionam. Em (4b) e (4e), procedeu-se à substituição do advérbio por sintagma preposicional (PP) formado por preposição “em” e sintagma nominal (NP) composto no nível N' por núcleo “terminologia” e determinante pronome possessivo “sua”. O sentido desse enunciado em particular não se restringe somente à expressão da incoerência que se estabelece entre Jakobson e sua terminologia, mas pode funcionar, no nível textual, como uma evidência apresentada pelo autor para um argumento mais amplo perseguido no texto como “Uma teoria científica deve ter uma terminologia coerente” e que serve, por sua vez, como uma objeção.

(4b) Jakobson não é **terminologicamente** coerente neste ponto. (LTP – versão preliminar)

(4e) Jakobson não é coerente **em sua terminologia** neste ponto. (LTP – versão final)

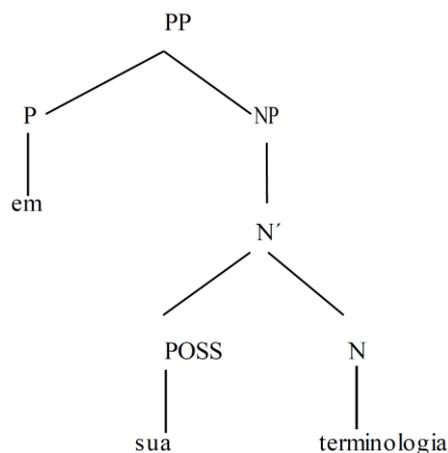


Fig. 6: constituintes do sintagma preposicional „em sua terminologia“

Os exemplos (5b) e (5e) também ilustram designações distintas que podem ser utilizadas para apresentar o mesmo estado de coisas. Observa-se, nesses exemplos, a substituição do advérbio por NP formado por núcleo nome „realização“ e determinante adjetivo „fônica“. Assim, o fato de que „o *i* breve alongado enfaticamente se **realiza fonicamente**“ pode ser designado também mediante “o *i* breve alongado enfaticamente **tem uma realização fônica**” não afeta o sentido particular do texto, na medida em que continua a funcionar no nível dos atos de fala conexos no texto.

(5b) o *i* breve alongado enfaticamente se realiza **fonicamente** [...] (LTP – versão preliminar)

(5e) o *i* breve alongado enfaticamente **tem uma realização fônica** [...] (LTP – versão final)

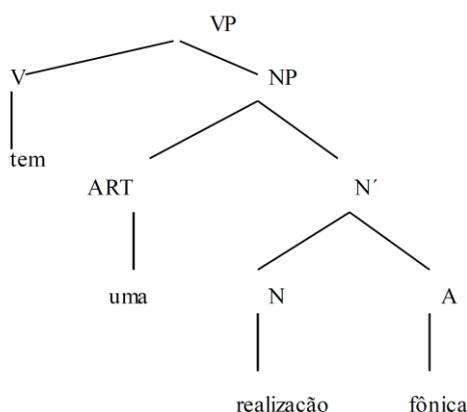


Fig. 7: constituintes do sintagma nominal „realização fônica“

Neste caso específico, o enunciado funciona como um exemplo ou ilustração que Coseriu usa para criticar algumas das reflexões de Jakobson. Observa-se, assim, uma

equivalência entre as designações de LTA e LTP e uma correspondência entre os sentidos do texto original e de sua versão em português.

Em suma, essas substituições propiciaram a clarificação de informações do texto-fonte por meio de uma reordenação sintática ou modificação no texto-meta, oferecendo-se uma nova formulação, cuja vantagem é não sobrecarregar o texto com repetições disfuncionais de advérbios em *–mente*, quer dizer, repetições que não contribuem para a qualidade do estilo e que, por isso, podem ser evitadas, sem a alteração do sentido do texto.

3.3 Estratégia de impessoalização

Outro procedimento adotado na transposição da *Textlinguistik* (LTA > LTP) para a escrituralidade foi o de impessoalização por meio da eliminação, sempre que adequada, de marcas de 1a. pessoa do singular. Para exemplificar tal procedimento, leia-se trecho da edição alemã que segue em (6a), com tradução literal em (6b):

(6a) Der Terminus Konnotation bei Hjelmslev ist sicherlich nicht sehr glücklich gewählt, denn sowohl in der Logik als auch in der Semiotik bedeutet *Konnotation* z.T. etwas ganz anderes. **Ich selbst** ziehe daher den Terminus *Evokation* vor, den ich allerdings, wie z.T. bereits deutlich geworden ist und später noch deutlicher wird, in einem umfassenderen Sinn gebrauche; die Hjelmslevsche *Konnotation* betrifft also nur einen Teil dessen, was ich unter *Evokation* verstehe (LTA: 99).

(6b) O termo *conotação* em Hjelmslev não é, com certeza, uma escolha muito feliz, pois tanto na lógica como também na semiótica *conotação* significa, pelo menos em parte, algo bem diferente. **Eu mesmo** prefiro, por isso, o termo *evocação*, que, na verdade, eu uso – como, em parte, já ficou e ficará mais claro ainda adiante – em um sentido mais amplo; a *conotação* hjelmsleviana concerne, portanto, somente a uma parte do que eu entendo por *evocação*.

Em LTI, as estratégias de apagamento do sujeito utilizadas compreenderam o uso de *–se* indeterminador do sujeito („*si preferisce*“), voz passiva sintética com *–se* passivador („*si utilizzerà*“; „*si intende*“) e uso de advérbio dêitico espacial („*qui*“) com função de dêixis textual (cf. DIEWALD 1991⁹: 122):

(6c) Il termine *connotazione* in Hjelmslev non è certo frutto di una scelta felice, giacché sia nella logica, sia nella semiotica, *connotazione* sta a significare qualcosa di diferente.

⁹ Na dêixis textual, o próprio texto é o espaço em que se encontra o objeto dêitico. No exemplo (2c), o advérbio *qui* aponta a um componente do próprio texto.

Pertanto **si** preferisce qui impiegare il termine *evocazione*, che tuttavia, come è già chiaro e come diverrà ancor più chiaro in seguito, **si** utilizzerà in un senso più comprensivo; la *connotazione* di Hjelmslev concerne dunque solo una parte di ciò che si intende **qui** con *evocazione*. (LTI: 102)

Em LTE, as estratégias utilizadas também compreendem o uso de *–se* apassivador (“*se empleará*”; “*se usará*”; “*se denomina*”) e de advérbio espacial (“*aquí*”) com função de dêixis textual:

(6d) La elección del término connotación por Hjelmslev no es del todo feliz, pues tanto en la lógica como la semiótica connotación significa algo muy distinto. Aquí se empleará, en este sentido, evocación, término que, sin embargo, se usará en un valor más restringido: la connotación, en el sentido de Hjelmslev, concierne sólo a una parte de lo que aquí se denomina evocación. (LTE: 191).

Além dessas estratégias, adotamos em LTP também o uso de voz passiva analítica para a retextualização do trecho acima (“*será usado*”), uma vez que o Português Brasileiro (PB) é uma língua menos pronominal que o Espanhol Peninsular (EP). Desse modo, busca-se atender ao requisito de idiomaticidade da edição:

(6e) O termo conotação em Hjelmslev não é, com certeza, uma escolha muito feliz, pois tanto na lógica como também na semiótica conotação significa, pelo menos em parte, algo bem diferente. Aqui se empregará, por isso, o termo evocação, que será usado, na verdade, em um sentido mais amplo; a conotação hjelmsleviana concerne, portanto, somente a uma parte do que se entende aqui por evocação. (LTP)

Tais estratégias de apagamento do sujeito servem, portanto, à textualização da edição em português como exemplar de texto pertencente ao gênero textual manual didático-científico e que se orienta pelo ideal de impessoalização da linguagem científica.

3.4 Estratégia de explicitação de inferências na superfície textual

Uma vez que a coerência de um texto, na leitura, é construída pelo co-enunciador também através de elementos que não estão presentes na superfície textual, adotamos a estratégia de preenchimento das informações não-explicitas, mas facilmente inferidas, para a elaboração de um texto claro e adequado a um manual introdutório para o público brasileiro.

Como exemplo desse tipo de informação subjacente à superfície textual que se torna explicitada para facilitar a construção da coerência por parte do leitor em Português, observe-se o trecho seguinte da edição alemã:

(7a) Wir werden nun – immer auf der Ebene des Ausdrucks, d.h. im Bereich der signifiants – zwischen der Substanz und der Form des Zeichens unterscheiden. (LTA: 111)

(7b) Nós distinguiremos agora – sempre no nível da expressão, quer dizer, no âmbito do significante – entre a substância e a forma do signo.

Na edição italiana, observa-se a estratégia de impessoalização com a substituição do pronome de 1^a. pessoa do plural do alemão („wir“) por uma construção com *–se* indeterminador („si dovrà distinguire“):

(7c) Si dovrà distinguire ora – sempre sul piano dell’espressione, ossia nel campo del significante – tra la sostanza e la forma del segno. (LTI: 111)

A distinção entre forma e substância referida por Coseriu no trecho acima é estabelecida no contexto de uma classificação dos diferentes tipos de imitação da coisa designada por meio do signo linguístico. Para sugerir tal classificação, é necessário que o leitor entenda que ela está baseada na distinção mencionada.

Um dos tipos de imitação elencados por Coseriu que diz respeito à substância do signo, por exemplo, é a onomatopeia: por meio de sua substância, um signo linguístico evoca um som natural (a exemplo de “*au-au*”, em português, para evocar o latir do cachorro). Contudo, o signo linguístico também está em oposição a outros signos no sistema quanto à forma, isto é, quanto à própria dimensão do texto. Como ilustração, Coseriu cita o romance *Ulysses* de James Joyce, cuja ação se desenrola em 24 horas, que constituem o tempo aproximado necessário também para sua leitura.

A fim de tornar explícita a finalidade dessa distinção que orienta toda a classificação que se segue a esse trecho, adotamos em LTP a estratégia utilizada em LTE de explicitação na superfície textual de informações subjacentes, como (7d) e (7e) apontam:

(7d) **Para establecer una tipología de la imitación de las “cosas” designadas realizada mediante los signos lingüísticos** debe distinguirse en el nivel de la expresión (= significante) entre la forma y la sustancia del signo (LTE: 205)

(7e) **Para estabelecer uma tipologia da imitação das “coisas” designadas realizada mediante os signos linguísticos**, deve-se distinguir – sempre no nível da expressão, isto é, no âmbito do significante – entre a substância e a forma do signo (LTP).

Tal explicitação de informações inferidas torna-se necessária, ainda, em vista da organização da edição em português.

Em LTE, o corpo do texto foi reorganizado, de modo a obedecer à ordenação sistemática de parágrafos numerados utilizada por Coseriu em outros trabalhos. Essa numeração em parágrafos, que busca contemplar o estilo do autor, impõe, por sua vez, a eliminação de alguns subtítulos no corpo do texto. Por isso, a explicitação da finalidade da distinção entre forma e substância no trecho acima apresentado (“Para estabelecer uma tipologia da imitação das “coisas” designadas realizada mediante os signos linguísticos”) tem por objetivo cumprir uma função de contextualização que não pode ser preenchida pelos subtítulos eliminados no corpo do texto.

Para garantir a clareza do texto, adotamos o procedimento de explicitação de informações subjacentes sempre que a eliminação do subtítulo no corpo do texto pudesse dificultar a construção da coerência pelo leitor por falta de contextualização.

3.5 Estratégia de eliminação de justaposições por meio do acréscimo de conectores

Sabe-se que determinadas técnicas de junção são típicas de gêneros textuais da concepção discursiva da oralidade (KABATEK 2006), como é o caso da justaposição. Na transposição de um gênero a outro (aula expositiva → manual de linguística), os editores privilegiaram as técnicas de junção mais típicas da escrituralidade. Entende-se aqui a justaposição como o recurso sintático de agregação interoracional cuja ligação não é feita por meios gramaticais.

Nos exemplos a seguir, além da estratégia de explicitação de inferências na superfície textual, já mencionada anteriormente, também se observa o acréscimo de conectores com o fim de eliminar justaposições constantes do texto original (LTA).

Podemos identificar em LTA (8a) e em sua tradução literal (8b) duas proposições (de forma sucinta: [*o reforço material é aplicável a todos os meios de expressão*] e [*pode-se destacar também a cor em um quadro*]), que são unidas por um marcador discursivo¹⁰ de reformulação (*por exemplo*):

¹⁰ Segundo Martín ZORRAQUINO Y PORTOLÉS (1999: § 63.1.2), marcadores discursivos são unidades linguísticas invariáveis que não exercem função sintática no âmbito da predicação oracional. São, portanto, elementos que têm por função guiar as inferências que se realizam na

(8a) [...] es handelt sich dabei einfach um eine Verstärkung des materiellen Audrucks zum Zwecke der Hervorhebung des entsprechenden Inhalts, um ein, wenn man so will, “analogisches” Verfahren, das grundsätzlich bei allen Ausdrucksmitteln anwendbar ist. Man kann z.B. auch die Farbe in einem Bild besonders hervorheben, indem man ihren Sättigungsgrad erhöht oder ihre Leuchtkraft verstärkt. (LTA: 85)

(8b) [...] trata-se de um reforço da expressão material com o fim de ênfase do conteúdo correspondente, trata-se, por assim dizer, de um procedimento “análogo”, que, fundamentalmente, é aplicável a todos os meios de expressão. Pode-se, **por exemplo**, destacar especialmente também a cor em um quadro ao elevar seu grau de saturação ou intensificar seu poder de luminosidade.

Também em LTI (8c) e em LTE (8d), esse marcador reformulativo cumpre a função de relacionar dois estados de coisas, centrando, em geral, a informação no segundo. Contudo, Martín ZORRAQUINO Y PORTOLÉS (1999: § 63.4.1) afirmam que nem sempre se percebe se a reformulação está dirigida a um membro expresso anteriormente ou a uma informação implícita. No caso de „*por exemplo*“, a atenção é dirigida à proposição [*pode-se destacar também a cor em um quadro*], mas não fica claro se essa reformulação se dirige à proposição [*o reforço material é aplicável a todos os meios de expressão*] ou a uma inferência:

(8c) L’allungamento enfatico è solo un rafforzamento dell’espressione materiale allo scopo di produrre il contenuto corrispondente; si tratta – se si vuole – di un procedimento „analogico“ applicabile fundamentalmente a tutti i mezzi espressivi. **Ad esempio** si può dare rilievo particolare al colore in un quadro, elevando il suo grado di saturazione o rafforzandone il potere di luminosità. (LTI)

(8d) [...] es un reforzamiento de la expresión material con el fin de dar relieve al contenido correspondiente, o sea, una especie de proceder „análogo“ que, en principio, puede aplicarse a todos los medios de expresión: se puede también enfatizar, **por ejemplo**, el color en un cuadro, concentrándolo más o intensificando su luminosidad. (LTE)

No contexto mencionado, Coseriu apresenta o reforço da cor em um quadro como um procedimento comparável ao reforço da expressão material que se dá com signos linguísticos. No trecho em análise, o leitor deve inferir que a elevação do grau de saturação ou intensificação do poder de luminosidade em um quadro são exemplos de meios de expressão não-linguísticos que podem ser usados para o mesmo processo de reforço da expressão material que ocorre com meios linguísticos. Infere-se, portanto, que *o reforço da expressão material é aplicável não só aos meios linguísticos*. Tal

comunicação.

inferência é trazida à superfície textual em LTP (exemplo 8e), enquanto permanece apenas subentendida em LTA (exemplo (8a) e correspondente versão literal em português (8b)), em LTI (8c) e em LTE (8d).

(8e) trata-se de um reforço da expressão material, com o fim de dar relevo ao conteúdo correspondente, e, por assim dizer, de um procedimento “analógico”, **que fundamentalmente é aplicável a todos os meios de expressão, não só os linguísticos, pois**, por exemplo, também se pode destacar especialmente a cor em um quadro, elevando seu grau de saturação ou intensificando seu poder de luminosidade. (LTP)

Após a explicitação dessa inferência, torna-se claro que o marcador „por exemplo“ está justamente dirigido a uma informação antes implícita. A fim de tornar a relação de explicação entre essa informação e a ilustração fornecida por Coseriu e introduzida com „por exemplo“, introduzimos um conector de explicação („pois“) entre os dois membros do discurso: a inferência trazida à superfície e sua ilustração.

Tal eliminação de justaposições permitiu não somente transpor o texto à escrituralidade, mas também torná-lo mais fiel ao estilo de Coseriu em seus trabalhos (cf. LOUREDA in COSERIU/LOUREDA 2007: 67-68).

Considerações Finais

A apresentação e discussão de uma série de estratégias de transposição de um gênero a outro no processo de tradução permitiu localizar os fenômenos linguísticos apresentados dentro de uma concepção global de oralidade e escrituralidade, como proposta por KOCH/OESTERREICHER (1990/2007). Nesta concepção, não somente variedades linguísticas, mas também textos/gêneros fazem parte e constituem o diassistema de uma língua. Entendemos que esta perspectiva teórica traz uma série de contribuições teórico-metodológicas para o traduzir, como técnica do falar. São elas:

Em primeiro lugar, a consideração de que a língua constitui um sistema de variedades (diatópicas, diastráticas e diafásicas) e de gêneros que se organizam a partir do contínuo de oralidade e escrituralidade implica na necessidade de identificação pelo tradutor da localização do texto dentro desse contínuo. A partir de sua localização, o processo de retextualização de um texto deve ser guiado também pelos parâmetros comunicativos que determinaram tal localização. Isso significa que o tradutor, assim como qualquer falante, deve considerar o grau de publicidade, o grau de intimidade entre os interlocutores, o grau de emocionalidade, entre outros parâmetros mencionados,

tanto em sua hermenêutica do texto a ser traduzido quanto em sua retextualização. Em nosso caso, tais parâmetros foram considerados com respeito à transposição deliberada para a escrituralidade.

Em segundo lugar, cabe considerar que o traduzir não é apenas uma hermenêutica do sentido, em vista dos parâmetros comunicativos a serem considerados, mas também porque o traduzir não diz respeito à problemática das línguas, mas à problemática dos textos. Não se traduzem palavras soltas, antes, o significado de um signo textual (= sentido), que, por sua vez, não é o mesmo que os significados e designações que o próprio texto contém. Assim, cabe considerar a função que as expressões desempenham no texto para a construção desse sentido global e em que atos de fala estão embutidas. É necessário, portanto, reconhecer não somente as palavras que são ditas, mas os propósitos a que servem na comunicação. A diferenciação coseriana entre designação, significado e sentido mostrou-se útil nesse contexto.

Em terceiro lugar, uma concepção de linguagem que entende a localização dos gêneros em um contínuo de oralidade e escrituralidade não pode prescindir de uma análise dos aspectos constitutivos do gênero nos diferentes níveis (discursivo-textual, semântico, linguístico-estrutural). Deste modo, buscamos considerar como uma maneira particular de falar (isto é, uma tradição discursiva como o discurso didático-científico) evoca uma situação específica (a exemplo da interação de um autor-especialista com uma série de co-enunciadores heterogêneos por meio do manual didático-científico) no âmbito de uma comunidade cultural (isto é, da comunidade acadêmica). Deste ponto de vista, consideramos traços pertencentes a essa maneira particular de falar e escrever, a exemplo do ideal de impessoalidade e imparcialidade do discurso científico, bem como de clareza e explicitude, entre outros.

Em conclusão, isto significa que o traduzir, como técnica do falar, que se desenvolve também em vista de uma determinada finalidade e de determinados destinatários, tem sua vigência e só pode ser avaliado também de uma perspectiva discursiva, textual, histórica. Nas palavras de COSERIU (1987: 171), “a melhor tradução absoluta de um texto qualquer simplesmente não existe: só pode existir a melhor tradução de tal texto para estes e aqueles destinatários, para estes e aqueles fins e nesta e naquela situação histórica”.

Referências bibliográficas

- ALI, Manoel Said. *Gramática secundária da língua portuguesa*. São Paulo, Melhoramentos, 1969.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação verbal*. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BEAUGRANDE, Robert Alain. *New foundations for a science of text and discourse: cognition, communication, and the freedom of access to knowledge and society*. Norwood, New Jersey, Ablex, 1997.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37ª. edição revisada e ampliada. Rio de Janeiro, Lucerna, 2004.
- BIBER, Douglas. Spoken and written textual dimensions in English: resolving the contradictory findings. In: *Language*, 62, 1986, 384-414.
- BÜHLER, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Ullstein, Frankfurt am Main 1934/1982.
- CASTILHO DA COSTA, Alessandra. Textualidade típica e junção em cartas pessoais de Câmara Cascudo a Mario de Andrade. In: VANDERVEKEN, Daniel/ RODRIGUES, Maria das Graças / MELO, Candida Jaci de Sousa. (Org.). *Comunicação & Discurso*. Coleção Filosofia de College Publications. Londres, King's College, v. 1, 2013, 1-30.
- CASTILHO DA COSTA, Alessandra. Ação - Formulação - Tradição: a correspondência de Câmara Cascudo a Mário de Andrade de 1924 a 1944, entre proximidade e distância comunicativa. In: Martins, Marco Antonio; Tavares, Maria Alice. (Orgs.). *História do Português Brasileiro no Rio Grande do Norte: análise linguística e textual da correspondência de Luís da Câmara Cascudo a Mário de Andrade - 1924 a 1944*. Natal, EDUFRN, 2012, 143-184.
- CASTILHO DA COSTA, Alessandra. Cartas de leitor em jornais paulistas dos séculos XIX e XX: evolução de uma tradição discursiva. In: ARDEN, Mathias/ MÄRZHÄUSER, Christina / MEISNITZER, Benjamin (Orgs.). *Linguística do português*. Munique, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2011, 359-376.
- CASTILHO DA COSTA, Alessandra. Anúncios publicitários do século XIX na imprensa paulista. In: SOARES DA SILVA, Augusto/ MARTINS, José Cândido/ MAGALHÃES, Luísa/ GONÇALVES, Miguel. (Orgs.). *Comunicação, cognição, media*. Braga, Portugal: Publicações da Faculdade de Filosofia Universidade Católica Portuguesa, 2010, 191-206.
- CASTILHO DA COSTA, Alessandra. Transformação de gêneros discursivos em uma perspectiva diacrônica: o exemplo da notícia. In: CASTILHO, Ataliba Teixeira de. (Org.). *História do Português Paulista*. Vol. 1. *Série Estudos*. Campinas, Unicamp/Publicações, 2009, 637-663.
- CASTILHO, Ataliba Teixeira de. *Nova Gramática do Português Brasileiro*. São Paulo, Contexto, 2010
- CASTILLO LLUCH, Mónica. El desarrollo de las expresiones de excepción en español antiguo: el caso de la tradición jurídica. In: JACOB, Daniel / KABATEK, Johannes (éds.): *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península ibérica: descripción gramatical, pragmática histórica, metodología*, Madri/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001, 29-44.
- CIAPUSCIO, Guiomar/ JUNGLUTH, Konstanze/ KAISER, Dorothee/ LÓPES, Célia Regina dos Santos (eds.). *Sincronía y diacronía de tradiciones discursivas en Latinoamérica*. Frankfurt am Main, Vervuert, 2006.
- COSERIU, Eugenio/ CASTILHO DA COSTA, Alessandra/ SIMÕES, José da Silva. *Linguística do Texto. Introdução à hermenêutica do sentido*. Tradução e edição crítica de Alessandra

- Castilho Ferreira da Costa e José da Silva Simões, prefácio de Óscar Loureda Lamas. Heidelberg/Natal/São Paulo, digitado, no prelo.
- COȘERIU, Eugeniu/ MUNTEANU, Eugen/ PRISĂCARU, Ana-Maria. *Lingvistica textului: o introducere în hermeneutica sensului*. Ediție îngrijită de Jörn Albrecht; versiune românească și indici de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisăcaru; postf. de Eugen Munteanu. Iași, Ed. Univ. Alexandru Ioan Cuza, 2013.
- COSERIU, Eugenio/ LOUREDA, Óscar. *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Edición, anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas. Madrid, Arcos, 2007.
- COSERIU, Eugenio/ DI CESARE, Donatella. *Linguistica del testo: introduzione a una ermeneutica del senso*. Roma, Carocci, 1997.
- COSERIU, Eugenio/ ALBRECHT, Jörn. *Textlinguistik: eine Einführung*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.
- COSERIU, Eugenio. *O certo e o errado na teoria da tradução*. In: *Eugenio Coseriu, O homem e sua linguagem*. Tradução de Carlos Alberto de Fonseca. Rio, Presença, 1987, 155-171.
- CUNHA, Celso. *Gramática do português contemporâneo*. 9. ed. Rio de Janeiro, Padrão, 1981.
- FRANK-JOB, Barbara. Diskurstraditionen im Verschriftlichungsprozeß der romanischen Sprachen. In: *Romanische Sprachgeschichte und Diskurstraditionen*. Tübingen: Narr, 2003, 19-35.
- GANDRA, Ana Sartori. *Cartas de amor na Bahia do século XX: normas linguísticas, práticas de letramento e tradições do discurso epistolar*. Dissertação (Mestrado em Letras). Salvador, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2010.
- HEINEMANN, Wolfgang/ VIEHWEGER, Dieter. *Textlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen, Niemeyer, 1991.
- HEINEMANN, Wolfgang. Textsorten. Zur Diskussion um Basisklassen des Kommunizierens. In: ADAMZIK, Kirsten (Org.): *Textsorten: Reflexionen und Analysen*. Tübingen, Stauffenburg-Verlag, 2000.
- HILGERT, José Gaston. Língua falada e enunciação. In: *Calidoscópico*, v. 5, n. 2, 2007, 69-76.
- ILARI, Rodolfo/Basso, Renato Miguel. Advérbios verificadores. In: ILARI, Rodolfo (Org.). *Palavras de Classe aberta / Gramática do Português Culto Falado no Brasil*, vol. 3. São Paulo, Contexto, 2014, 311-327.
- KABATEK, Johannes (Org.). *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico: nuevas perspectivas desde las tradiciones discursivas*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- KABATEK, Johannes. Tradições discursivas e mudança linguística. In: LOBO, Tânia/ RIBEIRO, Ilza/ CARNEIRO, Zenaide/ ALMEIDA, Norma. *Para a História do Português Brasileiro. Volume VI: Novos Dados, Novas Análises*. Tomo II. Salvador, EDUFBA, 2006, 505-527.
- KEWITZ, Verena/ SIMÕES, José da Silva. Normas linguísticas, história social, contatos linguísticos e tradições discursivas: transformando encruzilhadas em novos caminhos para a constituição de *corpora* diacrônicos. In: CASTILHO, Ataliba T. de (Org.) *História do Português Paulista*, Vol. I, Série Estudos. Campinas, IEL/Unicamp, 2009, 699-720.
- KEWITZ, Verena. *Gramaticalização e semanticização das preposições a e para no português brasileiro (séculos XIX e XX)*. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2007.
- KOCH, Peter. "Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik". In: FRANK, Barbara/ HAYE, Thomas/ TOPHINKE, Doris (eds.): *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*. Tübingen, Narr, 1997, 43-79.
- KOCH, Peter/ OESTERREICHER, Wulf. Schriftlichkeit und kommunikative Distanz. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 35(3), 2007, 346-375.

- KOCH, Peter/ OESTERREICHER, Wulf/ CALDAS, Raoni / URBANO, Hudinilson. Linguagem da imediatez – linguagem da distância: oralidade e escrituralidade entre a teoria da linguagem e a história da língua. In: Revista *Linha D'Água*, 26 (1), 2013, 153-174.
- KOCH, Peter/ OESTERREICHER, Wulf. Oralidad y escrituralidad a la luz de la teoría del lenguaje. In: KOCH, Peter/ OESTERREICHER, Wulf/ LÓPEZ SERENA, Araceli. *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Madrid, Gredos, 1990/2007.
- KOCH, Peter / OESTERREICHER, Wulf. Sprache der Nähe–Sprache der Distanz. In: *Romanistisches Jahrbuch*, v. 36, 1985, 15-43.
- LONGHIN-THOMAZI, Sanderléia Roberta. *Tradições discursivas: conceito, história e aquisição*. São Paulo, Cortez, 2014.
- LOPES, Célia Regina dos Santos. Tradição Textual e mudança linguística: aplicação metodológica em cartas de sincronias passadas. In: MARTINS, Marco Antonio / TAVARES, Maria Alice (Orgs.). *História do Português brasileiro no Rio Grande do Norte: análises linguística textual da correspondência de Luís Câmara Cascudo a Mário de Andrade 1924 a 1944*. Natal, EDUFRRN, 2012, 17-54.
- LOPES, Célia Regina dos Santos. Correlações histórico-sociais e linguístico-discursivas das formas de tratamento em textos escritos no Brasil. In: CIAPUSCIO, Guiomar/ KAISER, Dorothee/ JUNGBLUTH, Konstanze/ LOPES, Célia Regina dos Santos (Orgs.). *Sincronia y diacronía: de tradiciones discursivas en Latinoamérica*. Frankfurt, Vervuert/Bibliotheca Ibero-Americana, 2006, 187-214.
- LÓPEZ SERENA, Araceli. Las tradiciones discursivas en la historiografía lingüística y en la historia de la lengua española. In: *Cuatrocientos años de la lengua del Quijote: estudios de historiografía e historia de la lengua española: Actas del V Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (Sevilla, 31 de marzo, 1 y 2 de abril de 2005)*, 2007, 49-54. Secretariado de Publicaciones.
- MARCOTULIO, Leonardo Lennertz. *Lingua e História: o 2º. marquês do Lavradio e as estratégias linguísticas da escrita no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro, Ítaca, 2010.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo, Cortez Editora, 2000/2010.
- MARTÍN ZORRAQUINO, Maria Antonia/ PORTOLÉS LÁZARO, José. Los marcadores del discurso. In: BOSQUE, Ignacio/ DEMONTE, Violeta (eds.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*, vol.3.: *Entre la oración y el discurso*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999, 4051-4203.
- MATTOS E SILVA, Rosa Virgínia. *Caminhos da linguística histórica: ouvir o inaudível*. São Paulo, Parábola, 2008.
- MEINERS, Christoph. *Geschichte des Verfalls der Sitten, der Wissenschaften, und Sprache der Römer in den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt*. Wien/Leipzig, Stahel, 1791.
- OESTERREICHER, Wulf. Conquistas metodológicas en la lingüística diacrónica actual. La historicidad del lenguaje: lenguas, variedades y tradiciones discursivas en el marco de una semiótica social. In: CASTILLO LLUCH, Mónica/PONS RODRÍGUEZ, Lola (Orgs.). *Así se van las lenguas variando: nuevas tendencias en la investigación del cambio lingüístico en español*. Berna, Peter Lang, 2011, 305-334.
- OESTERREICHER, Wulf. Zur Fundierung von Diskurstraditionen. In: FRANK, Barbara / HAYE, Thomas / TOPHINKE, Doris (eds.). *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*. Tübingen, Narr, 1997, 19-41.
- OLIVEIRA, Klebson. *Negros e escrita no Brasil do século XIX: sócio-história, edição filológica de documentos e estudo linguístico*. Tese (Doutorado em Letras e Linguística), Salvador, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2005.
- PARODI, Giovanni. La organización retórica del género Manual a través de cuatro disciplinas: ¿cómo se comunica y difunde la ciencia en diferentes contextos universitarios?. In: *Boletín de lingüística*. Caracas, v. 22, n. 33, Jan. 2010.

- <http://www.scielo.org/ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97092010000100003&lng=en&nrm=iso>. (Acesso em 26.06.2015).
- PARODI, Giovanni/ BOUDON, Enrique/ JULIO, Cristóbal. La organización retórica del género Manual de Economía: Un discurso en tránsito disciplinar. In: *RLA. Revista de Lingüística Teórica y Aplicada*. Concepción (Chile), 52 (2), II Sem. 2014, 133-163. <http://ref.scielo.org/9zfp8r>. (Acesso em 26.06.2015).
- PONS RODRÍGUEZ, Lola. El peso de la tradición discursiva en un proceso de textualización: un ejemplo en la Edad Media castellana. In: KABATEK, Johannes (Org.). *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico: nuevas perspectivas desde las tradiciones discursivas*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008, 197-224.
- RAIBLE, Wolfgang. *Junktion. Eine Dimension der Sprache und ihre Realisierungsformen zwischen Aggregation und Integration*. Heidelberg, Winter, 1992.
- SIMÕES, José da Silva / CASTILHO DA COSTA, Alessandra. As atas paroquiais de batismo, casamento e óbito como gêneros discursivos. In: BASSANEZI, Maria Silvia Casagrande Beozzo/ BOTELHO, Tarcísio Rodrigues (Orgs.). *Linhas e entrelinhas: as diferentes leituras das atas paroquiais dos setecentos*. Belo Horizonte, Veredas & Cenários, 2009, 35-58.
- SIMÕES, José da Silva. *Sintaticização, discursivização, e semanticização das orações de gerúndio no português brasileiro*. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa). São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, 2007.
- SIMÕES, José da Silva/ KEWITZ, Verena. A constituição de *corpora* diacrônicos do Português Brasileiro e seus traços lingüístico-discursivos. In: GÄRTNER, Eberhard/ SCHÖNBERGER, Axel (Org.). *Estudos sobre o Português Brasileiro*. Frankfurt am Main, Valentia, 2005, 31-48.
- URBANO, Hudinilson. *Usos da linguagem verbal. Oralidade em diferentes discursos*. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2006, 19-55.

Recebido em 30/06/15

Aceito em 26/09/2015

A abordagem dos gêneros do discurso em um livro didático de alemão como língua estrangeira para iniciantes

[The speech genres approach in a textbook of German as a foreign language for beginners]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-88371826188122>

Bernardo Kolling Limberger¹

Vanessa Fonseca Barbosa²

Abstract: Teaching based on texts and textual diversity has been receiving increasing space in classrooms and textbooks. The Bakhtin Circle Theory of speech genres has founded several theories of analysis and it is the starting point of the theories of textual/discourse genres. This theory focuses on the study of discursive materiality in their socio-historical and ideological aspects, also considering the conditions of production and communicative situations. Given these considerations, the aims of this work are to verify the conception of genres in a book of German as a foreign language for beginners: *Planet A1* and investigate how the activities are addressed in this material. The analysis is qualitative and there is no quantification of genres covered in the textbook. Therefore, three activities were chosen based on three genres, among the most current in the textbook: a telephone conversation, e-mails and a chart. The results show that the textbook aims to address the textual heterogeneity, but it rarely has characteristics related to the conditions of production and the communicative situation.

Keywords: Speech genres; Textbook; German; Foreign language.

Resumo: Cada vez mais, o ensino baseado em textos ganha espaço nas salas de aula de línguas e nos livros didáticos. A teoria dos gêneros do discurso, advinda do Círculo de Bakhtin, tem fundamentado diversas análises e é o ponto de partida das teorias de gêneros discursivos e/ou textuais. Essa teoria é centrada no estudo das materialidades discursivas em seus aspectos sócio-históricos e ideológicos, considerando também as condições de produção e as situações de comunicação dos discursos. Diante de tais considerações, os objetivos deste trabalho são: verificar a concepção de gêneros em um livro didático de alemão como língua estrangeira para iniciantes *Planet A1* e investigar o modo como as atividades com os gêneros são abordadas nesse material. A análise apresentada neste artigo é qualitativa e não há qualquer quantificação dos gêneros abordados no livro didático. Para tanto, foram escolhidas três propostas de atividades baseadas em três gêneros, entre os mais recorrentes do livro didático: uma conversa telefônica, *e-mails* e um gráfico. Os resultados das análises demonstram que o livro didático

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Av. Ipiranga, 6681, 90520-300, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: bernardo.limberger@acad.pucrs.br. Pesquisa realizada com bolsa do CNPq.

² Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Av. Ipiranga, 6681, 90520-300, Porto Alegre, RS, Brasil, E-mail: vanessa.barbosa@acad.pucrs.br. Pesquisa realizada com bolsa do CNPq.

visa abordar a heterogeneidade textual, mas raramente apresenta características relacionadas às condições de produção e à situação de comunicação em que os discursos se instauram.

Palavras-chave: Gêneros do discurso; Livro didático; Alemão; Língua estrangeira.

Introdução

Frequentemente, devido à diversidade das atividades humanas e ao surgimento ou aprimoramento de ferramentas tecnológicas, surgem novos gêneros do discurso. Considerando os pressupostos de Bakhtin e seu Círculo, a riqueza de gêneros do discurso é tão infinita que qualquer tentativa de quantificá-los se torna inviável, pois as possibilidades da multiforme atividade humana são inesgotáveis.

A diversidade de gêneros do discurso bem como os aspectos sócio-históricos inerentes a eles podem e devem ser contemplados no ensino de línguas, uma vez que os gêneros constituem-se por meio da linguagem concreta e viva, o que permite ao aluno refletir sobre seu funcionamento e compreender as relações de sentido estabelecidas através da linguagem em uso. Assim, o trabalho com os gêneros discursivos possibilita uma mudança de paradigma no ensino de línguas com vista a superar a exclusividade dada na escola, muitas vezes, à gramática normativa e à metalinguagem.

Dessa forma, tanto no ensino de língua materna, quanto no ensino de língua estrangeira (doravante LE)³, podem ser apresentados e abordados diversos gêneros, uma vez que é a partir do domínio dos gêneros do discurso que organizamos nossos enunciados a diversos interlocutores com as mais variadas finalidades. Afinal, são os enunciados concretizados em gêneros que orientam nossos projetos de dizer, sejam eles produzidos oralmente ou na forma de textos escritos.

Conforme destacou BAKHTIN (2003: 282)⁴, os gêneros do discurso “[...] nos são dados quase da mesma forma que nos é dada a língua materna”, ou seja, as crianças aprendem a sua língua por meio de gêneros do discurso em situações cotidianas, isto é, de “enunciações concretas que nós mesmos ouvimos e nós mesmos reproduzimos na

³ Embora as denominações *língua estrangeira*, *segunda língua* e *língua adicional* coexistam na literatura, opto por *língua estrangeira* (LE) para fazer menção a uma língua que não é a materna. Essa opção se deve ao uso em alemão de *Deutsch als Fremdsprache* (alemão como LE), que se refere à aprendizagem de alemão fora da Alemanha. A expressão *Deutsch als Zweitsprache* (alemão como segunda língua) se refere à aprendizagem de alemão na Alemanha em contexto de imersão.

⁴ Essa versão foi escrita em 1952 por Bakhtin. Neste trabalho, citamos a referência da versão traduzida para o português, em 2003.

comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam” (idem). Esses são os gêneros primários, segundo BAKHTIN (2003), aqueles que se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata e diferenciam-se dos secundários, os quais são mais complexos.

Então, quando um aluno começa a aprendizagem de uma LE, provavelmente ele não domina a construção composicional dos gêneros na língua que está aprendendo. Por isso, é fundamental que ele seja exposto e estabeleça contato também com gêneros primários da LE que está estudando. Nesse aspecto, os livros didáticos costumam ser grandes aliados no processo de ensino e de aprendizagem de línguas estrangeiras, já que eles comportam espaço para o contato do aluno com uma variedade de gêneros e atividades que podem auxiliá-lo no desenvolvimento das competências linguísticas na língua-alvo.

Todavia, fazer o uso adequado de um trabalho com os gêneros discursivos ainda costuma ser um desafio, o qual não deve ser ignorado pelos autores de livros didáticos. Portanto, os linguistas podem auxiliar na elaboração e/ou na reformulação dos materiais, uma vez que a abordagem focada nos gêneros é desafiadora e mais ou menos recente, como também demonstram os documentos como os PCNs e o Quadro Europeu Comum de Referência para Línguas – QECR (CONSELHO DA EUROPA 2001).

Considerando tais pressupostos, os objetivos deste trabalho são: verificar a concepção de gêneros em um livro didático de alemão como LE para iniciantes, o *Planet A1* (KOPP/ BÜTTNER 2004) e investigar o modo como as atividades com os gêneros são desenvolvidas no material selecionado. Para tanto, realizamos uma análise qualitativa, baseada nos pressupostos da teoria do Círculo de Bakhtin, de três gêneros que constituem o livro investigado: uma conversa telefônica, *e-mails* e um gráfico.

Este trabalho se organiza da seguinte forma: primeiramente, no referencial teórico, apresentamos os aspectos principais da concepção de gêneros e outros conceitos a ela intimamente relacionados como, por exemplo, o de enunciado e de esfera ideológica (seção 1.1). Em seguida, discorreremos sobre algumas características do livro didático de LE e os gêneros do discurso (seção 1.2). Na seção 1.3, apresentamos algumas diretrizes para o trabalho com livro didático quanto aos gêneros do discurso, que constam nos PCNs (BRASIL 1997; 1998) e no QECR (CONSELHO DA EUROPA 2001). Na sequência, revisamos alguns estudos de pesquisadores que já fizeram análises dos gêneros em livros didáticos (seção 1.4) voltados ao ensino de LE. Na metodologia,

apresentamos os critérios de seleção e análise das três propostas de atividade. Por fim, no capítulo 3, expomos as análises das três atividades, reproduzidas em anexos.

1 Referencial teórico

1.1 Gêneros do discurso

Na área da Linguística Aplicada, pesquisas sobre os gêneros e principalmente sobre o potencial de transposição didática desse conceito têm sido frequentes. Como nos explica RODRIGUES (2004), tais investigações são impulsionadas pela consolidação da mudança do objeto de ensino e de aprendizagem de línguas. O ensino baseado em textos e na diversidade textual passou a ser mais valorizado. Conseqüentemente, as várias abordagens sobre o gênero têm surgido, especialmente as que têm como foco os estudos dos *gêneros textuais* e dos *gêneros do discurso*.

Segundo RODRIGUES (2004), num olhar mais atento das configurações teóricas e metodológicas, essas expressões podem se mostrar como não equivalentes. ROJO (2005) explica as principais diferenças: a teoria dos *gêneros do discurso* é centrada essencialmente no estudo das situações de produção dos enunciados ou textos em seus aspectos sócio-históricos, enquanto a teoria dos *gêneros textuais* é centrada na descrição da composição e da materialidade textual. Ambas as correntes são enraizadas em diferentes releituras de herança bakhtiniana.

Assim, apesar das divergências teóricas e analíticas, os pressupostos sobre *gêneros* comumente retomam as reflexões trazidas por Bakhtin, no ensaio *Os gêneros do discurso*, o qual constitui um dos capítulos do livro *Estética da criação verbal*. No referido texto, Bakhtin conceitua os gêneros como “determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis” (BAKHTIN 2003: 266). Apesar da concepção bakhtiniana de que cada enunciado é particular e individual, há enunciados que possuem semelhanças entre si, sendo possível a identificação de gêneros do discurso.

Trata-se, portanto, de formas típicas de enunciados, que podem ser reconhecidos como constituintes de determinado gênero discursivo. Conforme explica SOUZA (1999), Bakhtin entende o enunciado como concreto, um material individual complexo, fonético, articulado; além disso, é uma parte da realidade social. Todo enunciado é

composto por uma parte verbal, a palavra, e por uma parte não verbal, que corresponde à situação. BAKHTIN, nesses termos, trouxe a definição de enunciado como a unidade básica e real de análise da linguagem, uma vez que, ao contrário da frase, o “enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, estritamente delimitada pela alternância dos sujeitos falantes, e que termina por uma transferência da palavra ao outro.” (BAKHTIN 2003: 294).

Nesse sentido, o autor define também que “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN 2003: 272). Tratar do enunciado enquanto elo permite que se tenha uma visão mais holística do processo de interação verbal, já que presume que se considerem os demais elementos da corrente, os quais, nesse caso, constituem-se, por exemplo, do locutor, do interlocutor, do projeto discursivo realizado etc. Isso demonstra que a abordagem bakhtiniana reflete sobre a língua a partir da relação desta com os outros componentes que a constituem.

Tal reflexão acerca da concepção de linguagem advinda do Círculo de Bakhtin, sobretudo a compreensão dos gêneros do discurso, tem influenciado, segundo MARCUSCHI (2008), outras abordagens do ensino de línguas, especialmente a Escola de Genebra. Isso porque a teoria bakhtiniana fornece subsídios teóricos e metodológicos de ordem macroanalítica e categorias amplas, que podem ser assimiladas por diversas abordagens de forma bastante proveitosa.

A diversidade de gêneros, uma proposta de trabalho recorrente nos manuais e nos livros didáticos, é salientada na perspectiva bakhtiniana:

A riqueza e a diversidade de gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. Cabe salientar em especial a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos). (BAKHTIN 2003: 262)

Nesse sentido, há um rico repertório de gêneros que faz parte da vida cotidiana, pois as atividades humanas são multifacetadas. Esse aspecto pode ser contemplado na sala de aula de língua materna e estrangeira já que “o querer dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso” (BAKHTIN 2003: 301), sendo essa seleção que permite, então, que sejamos proficientes nas múltiplas situações reais de utilização da linguagem, de realização dos projetos enunciativos do locutor. Após tal escolha, “o intuito discursivo do locutor, sem que este renuncie à sua individualidade e à sua

subjetividade, adapta-se e ajusta-se ao gênero escolhido, compõe-se e desenvolve-se na forma do gênero determinado” (idem).

Bakhtin salienta, ainda, que não se deve minimizar essa heterogeneidade e a dificuldade de definir a natureza geral do enunciado. Por essa razão, é importante atentar para a diferença entre gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos). Segundo Bakhtin, “os gêneros discursivos primários se formaram nas condições de comunicação discursiva imediata”. Já os gêneros secundários “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado [...]. No processo de sua formação, eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários” (BAKHTIN 2003: 263). Os gêneros primários seriam constituídos pela comunicação verbal cotidiana, enquanto os secundários seriam mais complexos, como os romances, dramas, artigos científicos, reportagens, entre outros. Os gêneros primários são mais livres e mais criativos do que os secundários, porque aqueles permitem maior reformulação.

Nesse sentido, pode haver mudanças nos gêneros, que são refletidas e refratadas por mudanças na vida social. Segundo BAKHTIN (2003: 268), “os gêneros do discurso refletem de modo mais imediato, preciso e flexível todas as mudanças que transcorrem na vida social [...], são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem.” Por esse motivo, podemos verificar, por exemplo, transformações atuais como a da carta pessoal, que raramente é escrita, devido à disponibilidade dos meios de comunicação que possibilitam o envio digital de *e-mails*. Logo, com o surgimento de recursos tecnológicos, os “velhos” gêneros se transformaram e alguns se tornaram obsoletos.

Conforme destacado, Bakhtin defende que o uso da língua acontece em forma de enunciados concretos e únicos, proferidos pelos integrantes de uma ou de outra esfera da atividade humana. “Os enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem [...], mas acima de tudo, pela sua construção composicional” (BAKHTIN 2003: 261). Assim, quanto à arquitetura dos gêneros do discurso, Bakhtin nos explica, no capítulo *Os gêneros do discurso*, que o estilo está ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciado e é individual (tipos de acabamento, tipos de acordo com a relação entre falante com os participantes da comunicação discursiva).

Tratar das considerações traçadas pelos pensadores do Círculo de Bakhtin exige destacar a íntima relação entre os vários conceitos advindos desse grupo, já que a reflexão por eles desenvolvida não se dá de modo estanque, tampouco os conceitos podem ser tomados isoladamente. Fazemos tal ressalva para mostrar que intimamente relacionado aos gêneros do discurso estão também as compreensões de signo e palavra. BAKHTIN/VOLOCHÍNOV (2004: 32)⁵ afirmam que todo o signo é ideológico, ele “[...] não existe apenas como parte de uma realidade; ele reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc.”; isso demonstra que não há signo neutro.

Nessa perspectiva, BAKHTIN/VOLOCHÍNOV (2004: 36) elegem a palavra como “fenômeno ideológico por excelência”, ou seja, como a materialização do signo ideológico, já que “a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (idem). Admitir a palavra como signo ideológico e levar tal consideração para o ensino de língua, no caso do ensino de gêneros, implica necessariamente tratar da constituição de sentidos estabelecidos na linguagem, superando o paradigma tradicional de apenas identificar os fenômenos gramaticais e tomar a língua como objeto de nomeação do mundo.

Outra noção essencial que tem relação com os gêneros do discurso é a de esfera (ideológica). Segundo BRAIT (2012), os aspectos linguísticos, a forma, o conteúdo semântico, não podem ser desvinculados de outro aspecto essencial à concepção de gênero, a esfera, que envolve e constitui a produção, circulação e recepção de um gênero, constituindo sua relação com a vida, no sentido cultural e social.

Assim, o caráter dialógico, segundo a perspectiva bakhtiniana, está sempre presente na linguagem. Por mais aparentemente monológico que seja o enunciado, ele não deixa de ser, em certa medida, uma resposta a tudo o que fora dito sobre determinado objeto, determinada questão etc. Todo enunciado é, portanto, uma resposta a outros enunciados (BAKHTIN 2003) e possibilita novas respostas. Em sala de aula, os textos também podem possibilitar a reflexão ao caráter intimamente dialógico da linguagem. Esse aspecto perpassa toda a teoria do Círculo de Bakhtin e caracteriza o dialogismo:

⁵ Essa versão baseou-se na tradução francesa de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, em 1977, a qual fora publicada entre os anos de 1929/1930 em Leningrado. Neste trabalho, citamos a referência da versão traduzida para o português, em 2004.

O ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda com ele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo etc. [...] toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante [...]. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva (BAKHTIN 2003: 275-297).

Conforme mostram os teóricos, a língua se concretiza nesse processo dialógico ininterrupto. Bakhtin acrescenta, dizendo que a vontade discursiva individual do falante se manifesta na escolha de um determinado gênero e, ainda, na sua entonação expressiva. Segundo BRAIT (2012), o gênero é o conjunto dos modos de orientação coletiva dentro da realidade; por meio do gênero é possível compreender novos aspectos da realidade ou a realidade social de sua realização no processo da comunicação.

Desse modo, uma abordagem centrada nos gêneros do discurso pode ser benéfica no ensino de língua por permitir considerar os aspectos sociais, históricos e culturais, sempre relacionados ao uso da linguagem. Em outras palavras, tratar da linguagem considerada nas suas mais diversas formas significa promover no ensino de línguas reflexões que permitem auxiliar os alunos no desenvolvimento de suas competências comunicativas. Assim, eles podem compreender as relações de sentidos engendrados na linguagem através dos gêneros em que ela se materializa.

1.2 O livro didático de LE e os gêneros do discurso

Apesar das evoluções tecnológicas, o livro didático desempenha um papel fundamental na sala de aula de LE. Segundo MAIJALA (2007), o material didático em geral é aplicável de diversas formas, pode ser utilizado em distintos lugares e normalmente oferece uma abordagem abrangente e estruturada da língua.

MARCUSCHI (2008) considera o livro didático como um suporte textual, uma vez que contém muitos gêneros. A incorporação dos gêneros pelo livro didático não muda esses gêneros em suas identidades, embora lhes dê outra funcionalidade. O autor acredita que Bakhtin teria caracterizado o livro didático como um conjunto de gêneros, situados na esfera do discurso pedagógico. Podemos afirmar também que esse suporte contém gêneros específicos da esfera pedagógica, como a explicação textual, os exercícios escolares, a redação, as instruções de produção textual e muitos outros.

Quanto à constituição dos textos que compõem os livros didáticos, vários manuais de LE consideram que os textos ideais deveriam ser aqueles considerados autênticos. MAIJALA (2007) salienta que um texto autêntico nos livros didáticos de LE significa uma simulação de legitimidade, ou seja, da realidade da língua-alvo. Assim, os textos autênticos seriam recortes de textos reais que circularam em determinado suporte da língua-alvo com vistas a atender algum projeto discursivo de variados interlocutores como, por exemplo, notícias de jornais, revistas, propagandas etc. Como argumentam JERÔNIMO, BARBOZA E RIBEIRO (2013), o contato com textos autênticos oferece modelos de uso real aos aprendizes, o que, por sua vez, facilita o processo de contato com a LE e a sua compreensão.

No entanto, o que se observa na maior parte dos livros didáticos de LE, principalmente nas aulas para iniciantes, é que os textos são concebidos para fins didáticos, ou seja, são simulacros linguísticos, o que dificulta atingir essa legitimidade. Por esse motivo, MAIJALA (2007: 549) argumenta que os textos podem parecer artificiais, o que, conseqüentemente, pode dificultar o processo de aprendizagem da língua-alvo, haja vista que o aluno tem pouco ou praticamente nenhuma exposição a situações reais de utilização da linguagem.

Quanto à abordagem dos gêneros em sala de aula, cabe destacar que ela é complexa e constitui ainda um desafio para o trabalho dos professores, apesar de terem conquistado espaço nos livros didáticos. ROJO (2005) orienta que parece mais útil e necessário explorar com os alunos as características das situações de enunciação – relacionadas às marcas linguísticas que deixam como traços nos textos – do que fazermos análises completas e exaustivas dos textos, introduzindo uma nova metalinguagem. Todavia, uma dificuldade da abordagem sócio-histórica nos livros didáticos é manter a durabilidade do conteúdo do material por certo período de tempo.

Segundo MAIJALA (2007: 549), quanto mais um livro se aproxima das tendências atuais, mais rápido ele se desatualiza. Isso significa que o professor precisa auxiliar os alunos a recuperar a situação de comunicação e as condições de produção nas quais determinado gênero está inserido, para o bom desenvolvimento de um trabalho com os gêneros, o que, por sua vez, evidencia os seus desafios. Caso esse caráter sócio-histórico não for recuperado, pode-se cair, por exemplo, no equívoco de propor atividades com os gêneros apenas como pretexto para a continuidade de um ensino gramatical/normativo.

Na opinião de ANTUNES (2010: 26), em um ensino gramatical, os professores privilegiam fragmentos dos textos, sem referência ao todo do qual são partes significativas. Logo, selecionar um gênero para o trabalho na sala de aula e considerá-lo como um pretexto para o ensino somente de questões lexicais e gramaticais pode não proporcionar o desenvolvimento da competência comunicativa do aluno. É necessário desenvolver uma abordagem que possibilite ao aluno compreender as particularidades de organização da linguagem nas suas mais diversas formas, materializadas em gêneros discursivos diversos. Em outras palavras, o ensino baseado em gêneros possibilita auxiliar os estudantes a tratar de questões autênticas de utilização da linguagem, compreendendo o seu papel na construção de sentidos e, assim, auxiliando os alunos no desenvolvimento de suas competências comunicativas.

1.3 Diretrizes para o trabalho com o livro didático quanto aos gêneros do discurso

A abordagem para os textos no livro didático selecionado neste trabalho, *Planet 1*, é orientada pelo QECR (CONSELHO DA EUROPA 2001: 136). Conforme as diretrizes, o termo ‘texto’ “denomina qualquer referência discursiva, oral ou escrita. [...] Assim, não pode existir acto (*sic*) de comunicação linguística sem um texto”. O texto pode ser considerado como um produto acabado ou um produto em processo de elaboração, ele estaria no centro do ato de comunicação linguística. Além disso, segundo o documento, os textos podem ser classificados em diferentes tipos, pertencendo a diferentes gêneros, que têm relação com as diferenças de suporte, de finalidade, função, contexto, organização e apresentação entre os textos. Ademais, os textos devem provocar algum tipo de resposta.

No Brasil, por sua vez, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) norteiam o ensino. Nos PCNs de língua portuguesa para ensino fundamental há orientações explícitas sobre os gêneros. Estes, conforme o documento, devem orientar o ensino, uma vez que “tudo se organiza dentro de um determinado gênero. Os vários gêneros existentes, por sua vez, constituem formas relativamente estáveis de enunciados, disponíveis na cultura” (PCNs 1997: 23). A referência, no documento, é a Bakhtin e o texto tomado, portanto, como objeto de ensino.

Em contrapartida, como se pode verificar, nos PCNs de LE, não há menção a gêneros, somente a textos variados ou a tipos de texto, cuja compreensão também decorre dos elementos extra-verbais (ilustrações, tabelas, gráficos etc.). Conforme o documento, “a determinação dos conteúdos referentes a tipos de texto (orais e escritos) se pauta por tipos com os quais os alunos nessa faixa etária estão mais familiarizados como usuários de sua língua materna” (PCNs 1997: 74).

Podemos verificar nos documentos uma falta de consenso entre o documento europeu e o brasileiro, principalmente com relação à terminologia. No QECR, utilizam-se os termos *tipo* e *gênero* indiscriminadamente; enquanto no documento brasileiro, os gêneros somente aparecem no documento para a língua portuguesa. Contudo, vimos a necessidade de uma congruência teórica entre os materiais, tendo em vista que a pesquisa sobre gêneros evoluiu muito nos últimos 20 anos e precisa ser incorporada nos documentos oficiais, para que os documentos possam orientar os professores quanto ao trabalho em sala de aula.

Outro aspecto interessante observado é que o QECR incentiva que os textos possibilitem respostas, o que se aproxima do caráter dialógico da linguagem, de Bakhtin. Ademais, em ambos os documentos, os aspectos extraverbais devem ser considerados no ensino.

1.4 A abordagem dos gêneros em livros didáticos de LE

Considerando a importância da abordagem dos gêneros em sala de aula, alguns pesquisadores já analisaram livros didáticos. STRIQUER (2009), por exemplo, ao analisar um livro de português como L1, constatou que, devido à prevalência do trabalho com o tema, houve um desprezo às outras propriedades do gênero do discurso, isto é, as propriedades estilísticas e as formais. Além disso, os elementos constitutivos do gênero foram superficialmente abordados, devido ao foco nos fatores gramaticais e de compreensão e interpretação do texto.

ARANTES (2011) realizou uma análise qualitativa dos gêneros textuais num livro didático de alemão como LE. A autora selecionou alguns gêneros, como a carta pessoal, um cartão postal e uma reportagem. A abordagem didática de alguns gêneros não contempla a referência ao contexto pessoal, como na carta pessoal, na qual falta a

referência ao uso de vocativos e da forma como se deve finalizá-la. Dessa forma, como sugere a autora, é necessário que o professor intervenha, de modo que as características de cada gênero sejam preservadas e que o aluno se aproprie adequadamente do gênero dentro da cultura da LE.

No caso do cartão postal investigado na pesquisa citada, o aluno deveria escrever um cartão para um destinatário inventado e desconhecido, o que não configura uma abordagem dos gêneros do ponto de vista discursivo. A simples substituição de termos, como, por exemplo, adjetivos, advérbios, cidades e dias da semana na escrita do cartão pode não desenvolver a capacidade de escrita do gênero dentro de um contexto social e não estimular a reflexão sobre o modo de constituir os sentidos por meio dos gêneros discursivos, como, por exemplo, o grau de intimidade dos interlocutores e a situação em que se encontram. Outro gênero analisado pela autora é ofertas de supermercado. Com relação a este gênero, ela problematizou a questão da autenticidade, já que a adaptação desse gênero para o livro didático contemplou somente a apresentação do vocabulário e não utilizou o suporte folder.

JERÔNIMO, BARBOZA E RIBEIRO (2013), ao analisarem coleções de livros didáticos de inglês como LE, constataram diversidade de gêneros, mas muito deles foram adaptados para o livro didático, e o foco da abordagem foi a forma linguística. Entretanto, houve também textos mais aproximados aos autênticos, com uma preocupação maior na formação do leitor e em proporcionar o contato com a língua real. O conhecimento dos aspectos socioculturais e históricos da LE aprendida aparece como algo secundário. Aqueles com conteúdo informativo (reportagens, folhetos informativos, entre outros) predominaram.

Os três trabalhos apontaram para lacunas na abordagem dos gêneros nos livros didáticos de português, de alemão e de inglês como LE: por exemplo, o desprezo às propriedades extraverbais do gênero do discurso, o predomínio de atividades de substituição de termos e a preocupação somente com a forma linguística. Os livros de português e de inglês foram analisados de acordo com a teoria dos gêneros do discurso, ao passo que o livro didático de alemão foi analisado de acordo com a teoria dos gêneros textuais. Neste trabalho, analisamos propostas de exercícios de alemão como LE com base na teoria dos gêneros do discurso, com vistas a estabelecer um diálogo com estudos já realizados, bem como a contribuir com pesquisas futuras que buscam melhor compreender o potencial dos gêneros do discurso no ensino de línguas.

2 Metodologia: seleção e análise

O livro didático eleito para a análise deste trabalho é o *Planet A1 – Deutsch für Jugendliche*, de autoria de Gabriele Kopp e Siegfried Büttner, lançado em 2004 pela Editora Hueber. A escolha do livro se deve à sua ampla utilização no Brasil e à proposta, isto é, uma abordagem comunicativa, pautada nos gêneros. O livro é destinado a adolescentes de 11 a 15 anos sem conhecimentos prévios de alemão como LE. O objetivo do livro é transmitir uma língua autêntica e aproximada à realidade dos jovens. O livro completo é composto por três volumes: a) *Planet 1* – nível A1; b) *Planet 2* – nível A2; c) *Planet 3* – nível B1. Cada volume é composto pelos seguintes materiais complementares: livro de exercícios, textos-áudio e manual do professor. O livro é destinado a iniciantes, e foi escolhido a fim de verificar se (e como) a proposta de heterogeneidade textual é seguida, apesar da limitação linguística dos aprendizes.

A análise é baseada na teoria do Círculo de Bakhtin sobre os gêneros do discurso, anteriormente exposta. Essa teoria assume uma metodologia essencialmente qualitativa. Por esse motivo, não quantificamos os gêneros abordados no livro didático, limitamos a análise a três propostas de atividades baseadas em três gêneros, entre os mais recorrentes do livro didático: uma conversa telefônica, *e-mails* e um gráfico. As três propostas de atividades constituem-se gêneros, por possuírem tipos relativamente estáveis de enunciados (BAKHTIN 2003). A esses três gêneros estão relacionados outros, que são dependentes do texto-base.

Examinamos os enunciados na materialidade de um gênero discursivo, considerando os aspectos sugeridos pela ordem metodológica de BAKHTIN/VOLOCHINOV (2004: 124): as formas e os tipos de interação verbal, com relação às esferas sociais; os enunciados, com relação aos gêneros e as formas da língua.

Desse modo, a análise bakhtiniana, conforme explica ROJO (2005), não configura análise exaustiva das propriedades do texto e de suas formas de composição (gramática) – buscando as invariantes do gênero –, mas uma descrição do texto/enunciado pertencente ao gênero ligada sobretudo às maneiras (inclusive linguísticas) de configurar a significação.

3 A abordagem dos gêneros do discurso no livro didático de alemão como LE para iniciantes

O manual do professor menciona as *Textsorten*, os gêneros textuais. Conforme explicam KOPP e BÜTTNER (2004b: 6), o ponto de partida é a diversidade dos textos que aparecem na vida real, como, por exemplo, diálogos, entrevistas, avisos, cartazes, artigos de jornal, entre outros, o que é também sugerido nos documentos oficiais anteriormente analisados (PCNs e QECR).

Os gêneros diversificados formam a base para o desenvolvimento de estratégias de compreensão oral e leitora no livro didático. O aluno deve aprender a aproveitar informações prévias na forma de ruídos, figuras ou títulos, para depreender o conteúdo do texto. Desse modo, ele pode relacionar o texto a experiências prévias, que podem ajudá-lo a entendê-lo. O princípio norteador do livro didático é a diversidade de textos; portanto, essa característica deve estar presente também nos níveis iniciais.

A concepção do livro didático *Planet A1* pautada na diversidade de gêneros parece ter filiação a um dos princípios bakhtinianos que diz respeito à importância do contato com uma variedade de gêneros discursivos, o que tende a auxiliar no desenvolvimento das competências comunicativas dos indivíduos. Desse modo, é de se esperar que o livro didático também aborde essa diversidade, o que efetivamente parece ser cumprido: no *Planet A1*, há vários gêneros, dentre os quais é possível destacar: páginas da internet, histórias em quadrinhos, tiras, conversas, telefonemas, bilhetes de ingressos para cinema e teatro, poemas, letras de música, entrevistas, *e-mails*, mensagens de SMS, infográficos, anotações de caderno, cartazes, notícias, diários e gráficos.

A seguir, apresentamos a análise das três propostas de atividades de compreensão textual: primeiramente, a análise das atividades sobre a conversa telefônica, em seguida, sobre os *e-mails* e, por fim, sobre o gráfico.

3.1 Atividade 1: uma conversa telefônica

A proposta de compreensão do gênero *conversa telefônica* e os respectivos exercícios (Anexo 1) aparecem com frequência no livro Planet A1. Acredita-se que isso ocorre porque o gênero é muito apropriado ao trabalho com a abordagem comunicativa de ensino de línguas.

Na proposta selecionada, os alunos escutam uma conversa telefônica (com entonação) e podem ler a transcrição ao mesmo tempo. Nesse bate-papo, Uli convida o seu amigo Manuel para ir ao cinema, mas Manuel recusa, porque precisa fazer as tarefas domésticas. Uli insiste, dizendo que o filme é muito bom e só passará no dia de hoje. Manuel recusa novamente, e Uli diz que o seu amigo é do contra. Por fim, Manuel aceita ir ao cinema, mas diz que precisa chegar em casa às 5 horas. Depois desse diálogo, os alunos são solicitados a substituir as falas demarcadas por outras, gerando novas conversas (atividade *a*). No fim, os alunos, em duplas, formulam novos diálogos livremente (atividade *b*).

As sugestões que KOPP e BÜTTNER (2004b) fazem no manual do professor para o ensino do gênero e da língua com base nessa proposta se referem a escutar a conversa telefônica, repetir, exercitar, substituir as frases sinalizadas e realizar conversas telefônicas com os colegas. Além disso, os autores sugerem que o professor explique o sentido das expressões idiomáticas, comuns a gêneros primários (BAKHTIN 2003) como a conversa telefônica: *Nun hab dich nicht so!* e *Sei doch kein Frosch!*

Inicialmente, cabe destacar que a seleção de um gênero primário para aprendizes iniciantes de uma LE pode ser algo bastante positivo, tendo em vista a exposição desses alunos a situações cotidianas em que se manifestam gêneros que realmente fazem parte da vida dos falantes da língua-alvo como é o caso, por exemplo, de uma conversa telefônica. Todavia, como se pode perceber, a proposta, inserida na esfera pedagógica, parece estar desvinculada de um contexto sócio-histórico determinado, o que demonstra que o trabalho com o gênero, considerando os pressupostos do Círculo de Bakhtin, não é satisfatoriamente desenvolvido. Ademais, os enunciados trocados entre os interlocutores são tomados como palavras isoladas a serem repetidas mecanicamente pelos aprendizes da LE.

Conforme salienta BAKHTIN (2003: 291), quando se destaca o trabalho com os gêneros e, mais especificamente, com os enunciados que os constituem, nunca se está

apenas diante de palavras isoladas, mas sim “[...] de determinada realidade concreta em condições igualmente reais de comunicação”. Embora a enunciação seja do âmbito do irrepetível/irrecuperável, para compreender as relações de sentido engendradas pela linguagem concretizada em gêneros, é importante que se ofereçam pistas para que as situações de linguagem analisadas possam se aproximar de eventos reais da língua, em que a sua dinamicidade e vivacidade não se perca. No entanto, no caso da atividade analisada, temos uma conversa telefônica isolada e a única pista que permite inferir que participam da interação dois jovens alemães está no início da interação, em que um dos participantes fala o seu nome (*Manuel Altmann*).

Na esfera pedagógica, principalmente com relação à LE, os textos são frequentemente adaptados, com a finalidade de abordar aspectos gramaticais específicos da língua que está sendo aprendida. Como postula MARCUSCHI (2008), um livro não muda o gênero em sua identidade, mas lhe dá outra funcionalidade, o que também acontece com o *Planet 1*. JERÔNIMO, BARBOZA E RIBEIRO (2013) chegaram à mesma conclusão em sua análise quanto ao ensino de inglês como LE: o foco das atividades do material didático que investigaram parecia estar, muitas vezes, na forma linguística. Os enunciados fazem parte da realidade social de ensino de LE, na qual essas características de apagamento das questões históricas e socioculturais são frequentes.

No exemplo ora analisado, a partir do gênero *conversa telefônica*, há atividades que remetem à criação de outras conversas. Na primeira atividade (a), os alunos precisam somente substituir os trechos assinalados por outros. Essa atividade de substituição não gera necessariamente uma atitude ativa e responsiva, na qual o ouvinte se torna falante, porque as frases estão prontas. O ouvinte não ocupa, portanto, a ativa posição responsiva descrita por BAKHTIN (2003), porque não produz novos enunciados a partir dos anteriormente proferidos; ele simplesmente os substitui.

A atividade de substituição pode ser importante para que os alunos aprendam como esse gênero primário se estrutura em alemão. Esses enunciados refletem, portanto, a finalidade dos textos da esfera pedagógica, principalmente pelo que Bakhtin denomina estilo e pela construção composicional. No entanto, o gênero aparece com frequência no livro didático, e a atividade de substituição poderia ter sido evitada, porque os alunos já teriam condições de ter dominado as suas características composicionais. Além disso, como argumenta ARANTES (2011), a simples substituição de expressões ou frases pode não desenvolver a capacidade de escrita do gênero dentro de um contexto social.

Por outro lado, na atividade *b*, uma atitude responsiva é solicitada. O diálogo apresentado no livro gera outros enunciados, ou seja, outros diálogos que podem ser inseridos, efetivamente, numa situação de comunicação. Desse modo, o gênero em análise está ligado a outros enunciados, pela identidade da esfera de comunicação discursiva (BAKHTIN 2003), que é pedagógica e, por isso, os novos diálogos poderiam ser simulações, nas quais os alunos desempenhariam um papel.

O gênero *conversa telefônica* poderia ser mais bem explorado no livro didático, isto é, poderia estar inserido numa situação de comunicação mais concreta, na qual seriam explicitados o locutor, o interlocutor (fotos poderiam ser colocadas no livro, no lugar de figuras), o local, os números de telefone, as características e as opiniões dos participantes etc. Desse modo, o gênero é isolado da situação de comunicação, o que pode causar dificuldades no momento em que um aprendiz precisar exercitar, por exemplo, sua prática de aplicação da língua na Alemanha. Uma sugestão para melhorar a abordagem seria, se for possível, criar situações de comunicação concretas, com base na conversa apresentada no livro didático.

Um aspecto interessante do gênero primário analisado são as expressões idiomáticas. Os autores do livro didático sugerem trabalhar com o sentido das expressões na dica (*Tipp!*) disponibilizada no livro: memorize as expressões idiomáticas e as utilize também em outras situações. Esse aspecto estilístico que aparece frequentemente nos gêneros primários é uma boa abordagem que se adequa ao gênero.

3.2 Atividade 2: *e-mails* sobre café da manhã

A proposta de trabalho com *e-mails* sobre o café da manhã consiste na leitura dos textos de três adolescentes de partes do mundo diferentes (Anexo 2). Nos *e-mails*, os adolescentes contam sobre o café da manhã naqueles países. Depois da leitura, os alunos respondem a perguntas com base nos textos (por exemplo, “O que o menino da Nova Zelândia come no café da manhã?”). Em seguida, os alunos são solicitados a formularem outras perguntas sobre os textos a um colega (atividade *b*). Por fim, eles conversam sobre os seus costumes de café da manhã e dos costumes no seu país (atividade *c*). No manual do professor, não há muitas sugestões de KOPP E BÜTTNER (2004b) para o ensino do gênero com base nessa proposta de atividade, além das mencionadas no livro-curso.

Os três *e-mails* estão apresentados, no livro didático, em caixas de texto. Há um endereço de *e-mail* e, ao lado, o nome do adolescente que o enviou. Além disso, há o assunto (*Betreff*). Embora a apresentação do gênero tenha sido alterada, podemos reconhecer a sua identidade, conforme MARCUSCHI (2008). Vemos, nesse caso, que o livro didático apresenta um gênero atual, ao contrário de outros, que ainda insistem em abordar a carta. As mudanças na vida social, que são incorporadas pelos gêneros do discurso (BAKHTIN 2003), podem ser percebidas no livro didático.

Todavia, a mera inserção do gênero no livro didático não é suficiente para garantir o desenvolvimento de um trabalho que proporcione o domínio do gênero *e-mail*. Também é necessário que o tema do gênero faça parte de uma situação concreta de uso da linguagem. No entanto, na proposta de atividade, três adolescentes de diferentes países trocam *e-mails* para dialogarem sobre o café da manhã. No cotidiano dos adolescentes, essa situação parece ser pouco verossímil e recorrente. Esse simulacro de utilização da linguagem pode ser usado “apenas como abstração e não ser apresentada como fenômeno pleno, concreto e real; caso contrário, ela se transforma em ficção” (BAKHTIN 2003: 273), o que vai de encontro à concepção de ensino baseada em gêneros discursivos.

Além disso, a adaptação desse gênero para o livro didático contemplou somente uma apresentação superficial da situação de produção; por isso, os textos pareceram artificiais (MAIJALA 2007). Da mesma forma que a proposta anterior, esta parece estar desvinculada de um contexto sócio-histórico determinado. As outras características que envolvem um *e-mail* recebido, como a data, o horário, o *e-mail* anterior, e todas as informações que constam no computador poderiam constar junto à mensagem de *e-mail*. Da mesma forma que em ARANTES (2011), as características de produção do gênero foram minimizadas. Talvez se as condições de produção dos *e-mails* fossem apresentadas no livro didático, a durabilidade seria menor, conforme alerta MAIJALA (2007). Por isso, um livro lançado em 2004 pode ser utilizado ainda dez anos depois.

Quanto às atividades *a* e *b* da proposta, elas podem ser cumpridas somente com a cópia de informações dos textos. Entretanto, formular perguntas abertas (*Ja/Nein-Fragen*) é uma importante habilidade na LE, que deve ser sempre realizada. Poderia ser mais produtivo para o ensino da LE que essas perguntas fossem formuladas com base em informações pessoais e opiniões. Por outro lado, uma atividade dialógica, baseada nos *e-mails*, pode ser conduzida (atividade *c*).

Para BAKHTIN (2003), todo enunciado possibilita novas respostas, e a aula somente será dialógica se os aprendizes tiverem a oportunidade de fornecer uma resposta a qualquer texto, como também é incentivado pelo QECR (CONSELHO DA EUROPA 2001). Desse modo, os gêneros estão intimamente relacionados, como elos na cadeia verbal: “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN 2003: 272), o que é oportunizado pela resposta aos textos dos adolescentes de outros países. Entretanto, o trabalho com o gênero *e-mail* poderia dar maior papel também ao destinatário, fazendo com que os alunos refletissem sobre o modo como a organização do gênero está intimamente relacionada com o interlocutor presumido pelo locutor, pois “a escolha de todos os recursos linguísticos é feita pelo falante sob maior ou menor influência do destinatário e da sua resposta antecipada” (BAKHTIN 2003: 306).

3.3 Atividade 3: gráfico sobre tempo livre

A terceira proposta selecionada consiste no trabalho com um gráfico das atividades do tempo livre de jovens alemães. Os alunos são solicitados a ler o gráfico e a responder a perguntas sobre as atividades preferidas de tempo livre dos adolescentes alemães (Anexo 3). O gráfico é dividido em duas partes: as atividades do tempo livre de meninas e de meninos. Na atividade *a*, os alunos descrevem o gráfico com base nas estruturas fornecidas. Na atividade *b*, os alunos respondem questões de análise do gráfico, como: (1) o que as meninas gostam tanto de fazer quanto os meninos? (2) O que as meninas gostam muito de fazer, e os meninos nem tanto? (3) O que os meninos gostam muito de fazer, e as meninas nem tanto? Na atividade *c*, os alunos são solicitados a conversar com o seu colega, comparando os meninos e as meninas com mais detalhes. Na atividade *d*, a turma faz uma enquete e depois confecciona um gráfico com os resultados da turma. Os autores sugerem no manual do professor (KOPP/ BÜTTNER 2004b: 70), além das atividades propostas no livro-curso, fazer uma atividade de construção de gráfico com outras turmas da escola e comparar com os resultados do gráfico.

Diferentemente do que aconteceu nas atividades analisadas anteriormente, a situação de comunicação original parece ter sido mantida nesse gráfico, uma vez o gráfico publicado no site <http://www.politikundunterricht.de/> foi reproduzido na íntegra. Informações como fonte, ano (2002), título, figuras, logotipo da empresa que fez o gráfico podem ser visualizadas pelos alunos. Desse modo, os autores do livro didáticos

adaptaram a finalidade de um texto da esfera midiática para a esfera pedagógica, fornecendo propostas de atividade de descrição e produção do gráfico. Depois de pronto, este poderia ser compartilhado na internet ou na escola. Esse é um exemplo de trabalho com gêneros do discurso no qual foram mantidas os aspectos sócio-históricos, sem que o conteúdo ficasse muito desatualizado.

Por outro lado, podemos afirmar que as atividades *a*, *b* e *c* poderiam ser mais desenvolvidas para se aproximarem da abordagem dialógica dos gêneros discursivos, tendo em vista que tiveram por foco o trabalho com a habilidade de escrita com base no texto. Conforme destaca BAKHTIN (2003: 271), “o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso; ocupa em relação a ele uma ativa posição responsiva”, a qual permite estabelecer o processo dialógico na cadeia ininterrupta da comunicação verbal, tendo em vista que o interlocutor se coloca nessa posição respondente, complementando o discurso, axiologicamente.

No entanto, no caso da atividade com os gráficos ora analisada, percebemos uma lacuna nessa tomada de posição do interlocutor, já que, por meio das questões descritas, o aluno não precisa acrescentar informações, concordar ou discordar, falar a sua opinião, posicionar-se ativamente no processo comunicativo. Ocorre uma mudança significativa se comparada à atividade *d*, na proposta de criação de outro gráfico, por meio da qual os alunos fornecem uma resposta ao gráfico, dialogando com os colegas, isto é, enfatiza-se esse poder dialógico da linguagem, que sempre se direciona a um *outro* capaz de atribuir-lhe sentidos. Desse modo, se o aprendiz compreendeu adequadamente o texto, nesse último item, ele pode tomar uma ativa posição responsiva (BAKHTIN 2003).

Como podemos verificar, o trabalho com os gêneros discursivos é ainda um desafio aos autores de livros didáticos e também aos professores de línguas, já que exige o desenvolvimento de atividades que não ignorem o caráter dinâmico e vivo da linguagem que os constitui, embora, é evidente, para a constituição dos materiais didáticos, precisemos sempre trabalhar com recortes desse objeto tão rico. É justamente ao cuidado com esse recorte que deve se voltar a atenção dos autores dos livros didáticos e também dos professores durante a aplicação do material em sala de aula, para que o trabalho com os gêneros não ignore que a linguagem acompanha o desenvolvimento social e se (trans)forma sempre em meio a inúmeros fatores extraverbais: condições sócio-históricas e ideológicas em que se manifesta, relacionada

intimamente ao querer dizer do locutor, aos interlocutores etc. Por isso, a necessidade de pesquisas nessa área com vistas a auxiliar o processo educacional e, principalmente, a inserir os alunos em um processo de trabalho com a linguagem em que esta não se prive de algumas das suas características mais essenciais e que devem ser consideradas no ensino, isto é, sua essência carregada “de personalidade, de cor e de expressividade” (BAKHTIN 2013: 41).

Considerações finais

Neste trabalho, podemos verificar que a tendência de se abordar a LE com base nos gêneros foi seguida também pelo livro didático *Planet A1*, o que está de acordo com os documentos oficiais analisados (PCNs e QECR). No entanto, a abordagem de gêneros do discurso nem sempre é simples de ser conduzida, devido aos aspectos sócio-históricos, que podem prejudicar a durabilidade do conteúdo do material didático. O livro *Planet A1* parece estar mais fundamentado nos gêneros textuais (*Textsorten*). A abordagem do livro parece se basear mais na descrição da composição e materialidade textual (ROJO 2005).

No que concerne ao primeiro aspecto investigado, a concepção de gêneros no livro didático *Planet A1*, o ponto de partida é a diversidade dos textos que aparecem na vida real. Esse aspecto é realmente abordado no livro, mesmo que ele seja destinado para iniciantes na aprendizagem de alemão. A diversidade de gêneros parece ter filiação bakhtiniana, que salienta a diversidade de gêneros do discurso (orais e escritos), ligada à diversidade de possibilidades da atividade humana. É muito importante que essa característica não seja negligenciada por nenhum livro didático, seja ele baseado em gêneros textuais ou em gêneros discursivos.

Os gêneros do discurso podem potencializar a aprendizagem da LE, porque o aluno pode visualizar o gênero na realidade e produzi-lo, de acordo com as características composicionais e o estilo. Na produção da proposta de atividade, é sempre importante considerar o interlocutor e a finalidade do texto.

Com relação ao segundo aspecto investigado, o modo como os gêneros são abordados no livro didático *Planet A1*, as análises demonstraram que dois gêneros, por estarem inseridos na esfera pedagógica, sofreram alterações, que não alteraram o gênero em sua identidade, mas lhe deram outra funcionalidade (MARCUSCHI 2008). Por isso,

alguns dos gêneros não pareceram muito autênticos e os aspectos sintáticos e semânticos foram priorizados, como demonstraram análises de trabalhos precedentes.

Muitas vezes, as situações de comunicação não são apresentadas no livro didático, e as características composicionais não são abordadas. Os textos fazem parte da realidade social e da esfera pedagógica de ensino de LE, na qual essas características de apagamento das questões históricas e socioculturais são frequentes. O professor pode recuperar essas características, de modo que o gênero seja trabalhado de uma forma que se aproxime mais à realidade sócio-histórica. Quando há essa lacuna no livro didático, o professor pode trazer textos com todas as características e compará-los, recuperando, assim, algumas pistas de constituição da situação de comunicação, pois, “o sucesso da missão de introduzir o aluno na língua viva e *criativa* do povo exige, é claro, uma grande quantidade e diversidade de formas e métodos de trabalho” (BAKHTIN 2013: 43). Portanto, é aconselhável que o professor trabalhe de forma crítica com o livro didático, não somente com relação aos gêneros discursivos. Em outras palavras, acreditamos que é mais produtivo ao ensino de línguas que o professor adapte as atividades do livro didático à situação sociocomunicativa em que se insere, avaliando a necessidade de reorganização das propostas apresentadas no livro com vistas a contribuir com o desenvolvimento da competência comunicativa dos alunos.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Irandé. *Análise de textos: fundamentos e práticas*. São Paulo, Parábola Editorial, 2010.
- ARANTES, Poliana Costi C. Abordagens de Gêneros Textuais veiculados em livros destinados a aprendizes de LE em Língua Alemã. In: *VI Simpósio Internacional de Estudos dos Gêneros Textuais*, Natal, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de estilística no ensino da língua*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Américo. 1. ed. São Paulo, Editora 34, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV, V. N.). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução do francês por Michel Lahud e Yara F. Vieira. 4. ed. São Paulo, Hucitec, 2004.
- BRAIT, Beth. Apresentação – Importância e necessidade da obra O método formal nos estudos literários: introdução a uma poética sociológica. In: MEDVEDIÉV, P. N. *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica*. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo, Contexto, 2012, 11-17.

- BRASIL. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Estrangeira – Terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental*. Brasília, MEC/SEF, 1998.
- _____. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa – Terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental*: Brasília, MEC/SEF, 1997.
- CONSELHO DA EUROPA. *Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas – Aprendizagem, ensino, avaliação*. Porto, Edições ASA, 2001.
- JERÔNIMO, Gislaíne/ BARBOZA, Letícia/ RIBEIRO, Kelli. Gêneros discursivos e autenticidade textual no ensino de língua estrangeira: uma análise de livros didáticos. In: *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 46, 2013, 91-106.
- KOPP, Gabriele; BÜTTNER, Siegfried. *Planet 1 – Deutsch für Jugendliche*. Kursbuch. Ismaning, Editora Hueber, 2004a.
- _____. *Planet 1 – Deutsch für Jugendliche. Lehrerhandbuch*. Ismaning, Editora Hueber, 2004b.
- MAIJALA, Minna. Was ein Lehrwerk können muss – Thesen und Empfehlungen zu Potenzialen und Grenzen des Lehrwerks im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. In: *Info DaF*, v. 34, n. 6, 2007, 543-561.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo, Parábola Editorial, 2008.
- RODRIGUES, Rosângela Hammes. Análise de gêneros do discurso na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas. In: *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 4, n. 2, 2004, 415-440.
- ROJO, Roxane. Gêneros do Discurso e Gêneros Textuais: Questões Teóricas e Aplicadas. In: MEURER, José L. /BONINI, Adair / MOTTA-ROTH, Désirée. (orgs.). *Gêneros: teorias, métodos e debates*. São Paulo, Parábola Editorial. 2005, 184-207.
- SOUZA, Geraldo T. *Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo de Bakhtin/Volochinov/Medevdev*. São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- STRIQUER, Marilúcia dos Santos D. O gênero do discurso no livro didático. In: *Revista Travessias*, v. 3, n. 2, 2009.

Recebido em 01/03/2015

Aceito em 20/08/2015

Anexos

Anexo 1

5 Telefongespräch

- ▲ Manuel Altmann.
- Hallo, Manu! Hier ist Uli.
- ▲ Hallo, Uli. Was gibt's denn?
- Kommst du mit ins Kino ?
- ▲ Tut mir leid. Ich kann nicht.
- Warum denn nicht?
- ▲ Erst muss ich hier sauber machen und Geschirr spülen. Dann muss ich den Müll rausbringen, ...
- Ach, komm schon!
Der Film läuft nur heute. Und er ist bestimmt ganz toll.
- ▲ Es geht aber heute wirklich nicht!
- Nun sei kein Frosch!
- ▲ Also gut! Aber ich muss um fünf Uhr zu Hause sein.



Tipp!

Lern Redewendungen auswendig und verwende sie auch in anderen Situationen.

a) Und auch so:

in den Zirkus	- Ich habe zwei Karten. Aber mein Bruder kann nicht.	- Nun hab dich nicht so!
auf den Sportplatz	- Heute ist doch das Spiel gegen die 8 b. Und Peter ist krank.	- Nun komm schon!
ins Schwimmbad	- Meine Eltern möchten dich einladen.	- Ach, komm schon.
zu Paul	- Er hat einen super Videofilm. Den muss er aber heute zurückgeben.	- Sei doch kein Frosch!

b) Wohin möchtest du deinen Freund / deine Freundin mitnehmen? Macht weitere Dialoge.

Fonte: Planet 1 (KOPP/ BÜTTNER 2004a: 98)

Anexo 2

Lektion 13

9 Frühstück in aller Welt

a) Beantworte die Fragen:

- 1 Wie heißt das Mädchen aus Italien?
- 2 Was frühstückt der Junge aus Neuseeland?
- 3 Wer trinkt zum Frühstück Kakao?
- 4 Sie isst zum Frühstück Cornflakes. Woher kommt sie?

b) Mach weitere Fragen für deinen Partner.

c) Was isst und trinkst du zum Frühstück? Wie frühstücken andere Leute in deinem Land?

Von: Jessi.ca.@ofir.dk, Jessica
betreff: **Frühstück**
Hallo! Ich heiße Jessi, bin 15 Jahre alt und komme aus Dänemark. Morgens esse ich Cornflakes, Haferflocken oder Brot. Ich trinke Milch, Kakao oder Tee.

Von: maasots@hotmail.com, Matthew
betreff: **zum fruehstück**
Hallo, ich heiße Matthew und ich bin 14. Ich wohne in Wellington, Neuseeland. Morgens esse ich Cornflakes mit Zucker und Milch. Ich esse auch Toast mit Honig oder Marmelade. Ich trinke Milch. Am Morgen habe ich einen ziemlich großen Hunger.

Von: bussolj_stortissa@msn.com
betreff: **zum fruehstück**
Zum Frühstück esse ich nicht viel ... Ich trinke eine Tasse Milch und ich esse ein paar Kekse. Das ist alles.
Tschüs, Beatrice aus Mailand

Fonte: Planet 1 (KOPP/ BÜTTNER 2004a: 94)

Anexo 3

2 Landeskunde

Was machen deutsche Jugendliche in der Freizeit?

a) Schau die Grafik an und mach Sätze.

Jungen:
62 % (Prozent) sehen gern fern.
34 % machen ...
? % surfen gern im Internet.

Mädchen:
67 % treffen sich gern mit Leuten.
32 % lesen ...
? % spielen am Computer.



- b) Schau genau. Was machen Mädchen und Jungen gleich gern?
Was machen Mädchen gern, Jungen aber nicht so gern?
Was machen Jungen gern, Mädchen aber nicht so gern?

- c) Frag deinen Partner:
Was machen die Mädchen/Jungen lieber, ... oder ... ?
Was machen die Mädchen/Jungen am liebsten? / gern? / nicht so gern?
- d) Macht eine Statistik in der Klasse. Ihr könnt auch eine Umfrage in der ganzen Schule machen und dann eine Statistik erstellen.

Fonte: Planet 1 (KOPP/ BÜTTNER 2004a: 86)

Stefan Zweig: Ein Mann von Gestern?

Ein Interview mit Klemens Renoldner

[Stefan Zweig: A man of yesterday? An Interview with Klemens Renoldner]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-883718267214235>

von Ruth Bohunovsky¹

Abstract: The curator of the exhibition *We need an entirely different courage! Stefan Zweig - farewell to Europe*, Klemens Renoldner, discusses in this interview the relation between texts and contexts with respect to the work of the Austrian writer Stefan Zweig (1881-1942). He brings out different contexts of reception and different interpretative approaches, that can put traditional stereotypes about the life and work of the author into new perspectives. The conversation also deals with the cooperation between the Stefan Zweig Centre in Salzburg and the Casa Stefan Zweig in Petrópolis (Rio de Janeiro) and mentions joint projects that have already been realized, as well as future projects.

Keywords: Stefan Zweig; exile; Brazil

Zusammenfassung: Der Kurator der Ausstellung *Wir brauchen einen ganz anderen Mut! Stefan Zweig – Abschied von Europa*, Klemens Renoldner, spricht im Interview über Text-Kontext-Beziehungen in Hinblick auf das Werk des österreichischen Schriftstellers Stefan Zweig (1881-1942). Dabei kommen u.a. unterschiedliche Rezeptionskontexte und Interpretationsansätze ans Licht, die dazu beitragen, traditionelle Klischees rund um das Leben und das Werk des Autors zu relativieren. Außerdem wird auf die Zusammenarbeit des Stefan Zweig Centres in Salzburg und der Casa Stefan Zweig in Petrópolis (Rio de Janeiro) hingewiesen und abgeschlossene, sowie zukünftige Projekte vorgestellt.

Stichwörter: Stefan Zweig; Exil; Brasilien

Resumo: Klemens Renoldner, curador da exposição *Precisamos de uma coragem bem diferente! – Stefan Zweig – despedida da Europa*, aborda, em entrevista, as relações entre textos e contextos no âmbito da obra do escritor austríaco Stefan Zweig (1881–1942). Com isso, traz à tona diferentes contextos de recepção e vertentes interpretativas da obra zweigiana, contribuindo assim à relativização de tradicionais clichês em torno da vida e da obra do autor. Além disso, a conversa trata da cooperação entre o Stefan Zweig Centre, em Salzburgo, e a Casa Stefan Zweig, em Petrópolis (Rio de Janeiro), e apresenta projetos realizados e futuros.

Palavras-chave: Stefan Zweig; exílio; Brasil

¹ Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas (SCH), Rua General Carneiro, 460, Edifício D. Pedro I, 80.060-150, Curitiba, PR, Brasil. Email: ruth.bohunovsky@uol.com.br

Einleitung

In den 1920er und 1930er Jahren war er einer der weltweit meistübersetzten Autoren; in Frankreich gilt er nach wie vor als der meistgelesene deutschsprachige Autor; in der Germanistik Deutschlands und Österreichs wird er als "Autor sechster Güte" gehandelt, in einer kürzlich erschienenen Fernsehdokumentation des Österreichischen Rundfunks wurde er wiederum (neben Leopoldine von Habsburg) als einer der beiden "prominentesten österreichischen Exilanten in Brasilien" bezeichnet und ein Buch über sein Sexualleben erregt derzeit die Gemüter der Feuilletons Deutschlands und Österreichs. In der englischsprachigen Welt war er lange in Vergessenheit geraten, bis er durch den Film *The Grand Budapest Hotel* wieder ins Gespräch und in die Publikationslisten kam. In Brasilien wurde nur ein Teil seiner Werke übersetzt, aber 2014 kam sowohl seine Autobiographie in einer Neuübersetzung, als auch sein letztes Telefonbüchlein auf den Markt; seit 2013 arbeitet der Zahar-Verlag an Neuauflagen ausgewählter Werke. Seit 2014 ist in diversen europäischen Städten eine große Ausstellung über sein Leben und Werk im Exil zu sehen, die – so wollen wir hoffen – auch nach Brasilien kommen soll. Die Rede ist von Stefan Zweig², dessen Werk und Leben gleichermaßen für seinen anhaltenden Bekanntheitsgrad verantwortlich sind. Im folgenden Interview spricht der Kurator der erwähnten Ausstellung und Direktor des Stefan Zweig Centres in Salzburg, Klemens Renoldner, über den Autor, die neue Ausstellung, die Rezeption und Stellung Zweigs im internationalen Kontext, sowie die Zusammenarbeit des Zweig Centres mit der Casa Stefan Zweig — eine Gedenkstätte für Zweig und andere Exilautoren in seinem letzten Wohnhaus in Petrópolis, Rio de Janeiro.

Die Ausstellung *Wir brauchen einen ganz anderen Mut! Stefan Zweig – Abschied von Europa* wurde im April 2014 im Wiener Theatermuseum eröffnet, wo sie bis Jänner 2015 zu sehen war. Danach wurde sie im Literaturhaus in München und im Südtiroler

2 Seit 2013 sind im Zahar-Verlag folgende Neuauflagen ausgewählter Werke von Stefan Zweig erschienen, jeweils mit Kommentaren von Alberto Dines: *O mundo insone e outros ensaios* (2013, übersetzt von Kristina Michahelles); *Maria Antonieta* (2013, übersetzt von Irene Aron); *Autobiografia: o mundo de ontem* (2014, übersetzt von Kristina Michahelles); *Três novelas femininas – Medo, Carta de uma desconhecida, 24 horas na vida de uma mulher* (2014, übersetzt von Adriana Lisboa, Raquel Abi-Sâmara); *Joseph Fouché – retrato de um homem político* (2015, übersetzt von Kristina Michahelles); *Novelas insólitas – Segredo ardente, Confusão de sentimentos, A coleção invisível, Júpiter, Foi ele?, Xadrez – uma novela* (2015, übersetzt von Maria Aparecida Barbosa, Kristina Michahelles e Murilo Jardelino). 2016 soll *Cura pelo espírito* erscheinen, in einer Übersetzung von Kristina Michahelles.

Kulturinstitut in Bozen gezeigt und ab 24. November 2015 wird sie für mehrere Monate in der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt am Main zu besuchen sein. Sie setzt sich mit Leben und Werk des Autors aus der Perspektive des Exils auseinander. Zweigs letzte Exil-Station war Brasilien, wo er sich, gemeinsam mit seiner zweiten Frau Lotte, 1942 in Petrópolis das Leben nahm. Er war damals 60 Jahre alt — hinter ihm lagen eine international erfolgreiche Schriftstellerkarriere und ein im europäischen intellektuellen Kontext äußerst vernetztes Leben, aber auch das Ende seiner “Welt von gestern” durch den Ersten Weltkrieg, die öffentliche Verbrennung seiner Werke durch die Nationalsozialisten und die Zerschlagung seines geistigen Umfelds, die bereits vor dem “Anschluss” Österreichs ans Deutsche Reich und dem Beginn des Zweiten Weltkriegs eingesetzt hatte.

Stefan Zweig war seit Februar 1934 im Exil (er wohnte sechseinhalb Jahre in Großbritannien, danach an verschiedenen Orten in Brasilien, und zwischen Jänner 1941 bis Februar 1942 in Petrópolis). Schon 1933 hatte er in einem Brief an den belgischen Maler Frans Masereel angemerkt, dass er “die stärkste Abneigung [habe], Emigrant zu werden”, denn er sei sich bewußt, dass “alles Emigrantentum gefährlich” sei, da es “die Zurückgebliebenen zu Geiseln” mache (vgl. RENOLDNER 2014: 7). Zweig wusste jedoch auch, dass gerade jene Werke, die im Exil entstanden sind, eine hervorragende Bedeutung für ihre jeweiligen Nationalliteraturen haben können (ebd.). Und dies gilt ohne Zweifel für Zweigs Exilwerke, vor allem die *Schachnovelle* und seine Lebenserinnerungen *Die Welt von Gestern* – die beide innerhalb seines Gesamtwerks eine hervorragende Stellung einnehmen und im Rahmen der erwähnten Ausstellung besonders gewürdigt werden. Weitere wichtige Werke seiner Exilzeit sind unter anderem: *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* (1936), *Castellio gegen Calvin, oder: Ein Gewissen gegen die Gewalt* (1936), die biographischen Arbeiten *Maria Stuart* (1935), *Magellan* (1938) und *Amerigo Vespucci* (1942), der Roman *Ungeduld des Herzens* (1939), sowie *Brasilien. Ein Land der Zukunft* (1941).

Die Ausstellung stellt aber nicht nur die Exil-Werke Zweigs in den Mittelpunkt, auch ihre räumliche Gestaltung steht unter dem Zeichen des Exils. Primärer Gestaltungsbaustein ist das mondäne Wiener Hotel Métropole, das von der Gestapo in ein Folterzentrum umfunktioniert wurde – und als Handlungsschauplatz in die *Schachnovelle* Eingang fand. In der Ausstellung symbolisiert es den Bruch und die Brutalität des Exils.

In einer Abschiedsgeste während seines letzten Wien-Besuchs im Jahr 1937 überließ Zweig einen Teil seiner umfangreichen und bisher wenig bekannten Autographensammlung (die handgeschriebene Werkschriften, u.a. von Franz Kafka, Thomas Mann, Hermann Hesse und Else Lasker-Schüler enthält) der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Einige der wichtigsten Stücke daraus sind nun in der Ausstellung zu sehen.

Klemens Renoldner beschäftigt sich nicht erst seit 2008, als er Leiter des Stefan Zweig Centres wurde, mit dem Schriftsteller. Schon 1992 gestaltete er eine große Zweig-Ausstellung in Salzburg, die in etwas verkleinerter Form in vielen Ländern zu sehen war, so 1996 auch in São Paulo, später noch in Salvador da Bahia. Renoldner war außerdem Dramaturg am Wiener Burgtheater, Chefdramaturg der Wiener Festwochen und in der Folge an Theatern in der Schweiz und Deutschland engagiert. Daneben widmete er sich aber auch der wissenschaftlichen Arbeit, hatte mehrere Lehraufträge an den Universitäten Salzburg, Bern, Freiburg, Innsbruck und Verona inne und publiziert intensiv, v. a. zu Stefan Zweig - zuletzt erschienen 2013 seine kommentierte Ausgabe der *Schachnovelle* (Reclam-Verlag) und 2015 *Zweigs England*, das in Zusammenarbeit mit Rüdiger Görner entstanden ist (Könighausen&Neumann). Klemens Renoldner ist außerdem Autor einer Reihe von Prosawerken, 2011 erschien der Roman über den Suizid einer 24jährigen Studentin mit dem Titel *Lilys Ungeduld*.

RUTH BOHUNOVSKY: *Die Ausstellung Wir brauchen einen ganz anderen Mut! Stefan Zweig — Abschied von Europa steht ja unter der Perspektive des Exils, sowohl inhaltlich (im Mittelpunkt stehen die Exil-Werke Die Welt von Gestern und Schachnovelle), als auch in Hinblick auf die Ausstellungsgestaltung, die um das ehemalige Luxushotel Métropole kreist (aus dem die mondäne Luxuswelt des Fin de Siècle angesichts des Nazi-Terrors weichen musste). Meine Fragen: wie kam es zur Entscheidung, bei der Ausstellung von der Exil-Perspektive auszugehen, bzw. was macht diese auch für das deutschsprachige Publikum interessant? Hat dieser Blick auch etwas mit der aktuellen politischen Situation in Europa zu tun (den Ausstellungstitel könnte man ja auch als eine Anspielung oder eine Handlungsaufforderung im Kontext der aktuellen europäischen Flüchtlingskrise verstehen)?*

KLEMENS RENOLDNER: Leben und Werk Stefan Zweigs sehe ich zuerst in den

Koordinaten der politischen Geschichte Österreichs und Europas. Und natürlich der Weltgeschichte. Und erst dann in Relation zur faszinierenden literarischen und kulturgeschichtlichen Epoche, in der er lebte. Die Habsburger Monarchie, der Erste Weltkrieg, die Demokratie der Ersten Republik Österreich, dann die Diktaturen in Deutschland und in Österreich, dann der Zweite Weltkrieg — und auch alle diese Wechsel, Übergänge und Transformationen haben Zweig geprägt und intellektuell herausgefordert, sein besonderes Autorschafts-Modell zu entwickeln und zu modifizieren. Wir sehen weiters auch die beiden Pole, zwischen die sein Werk gespannt ist: das geistige Leben Wiens und Österreichs einerseits und der Kulturkontinent Europa mit seinen Traditionen andererseits. Für ihn spielten nicht nur literarische und intellektuelle Trends aus Österreich und Deutschland eine Rolle, sondern auch aus Italien, Frankreich, England, Russland etc.

Zwei Weltkriege hat Zweig erlebt, dann Hitlers Diktatur ab 1933, mit den Auswirkungen auf die Politik in Österreich. Die Verfolgung und Ermordung der Juden durch die Nationalsozialisten machten ihn zum Emigranten. Es wird immer wieder gesagt, und mit einigem Recht, dass Zweig ein eher unpolitischer und oft ängstlicher, sehr zurückhaltender Mensch war, der sich nicht öffentlich wehren wollte, der nicht “kämpfen” wollte, der ein Opfer der Geschichte wurde, wider Willen.

Aber gleichzeitig muss man auch sehen, dass er die politischen Entwicklungen und Umwälzungen in Europa sehr genau beobachtet hat, dass er bestens informiert war und — wie man zum Beispiel im Briefwechsel mit Romain Rolland sehen kann — meist sehr prononcierte Meinungen hatte. Wir erleben seine Haltung oft als sehr ambivalent. In Zweigs Exil-Jahren kann man diese Ambivalenz, Nähe oder Distanz zum realpolitischen Geschehen, unmittelbare Betroffenheit und allzu diskretes Schweigen zu Geschichte und Politik, sehr gut beobachten.

Wir wollten diesmal also keine biographische Ausstellung machen, uns hat nicht die private, intime Lebensgeschichte Zweigs interessiert, sondern seine Suche nach einer adäquaten intellektuellen Position in den Jahren des Exils. Schon 1992, zum 50. Todestag von Stefan Zweig, haben Peter Karlhuber und ich in Salzburg eine große Ausstellung über ihn gemacht, die gewissermaßen sein gesamtes Lebenswerk präsentieren sollte. Sie war überraschenderweise auch international sehr erfolgreich und ist (in einer etwas verkleinerten Version) auch in Brasilien an verschiedenen Orten gezeigt worden. Verständlich: Wir wollten uns natürlich nicht wiederholen. Und wir

wollten eben auch eine Ausstellung zu Zweig mit besonderem Blick auf Politik und Literatur machen, und so fragten wir uns, über welche Bücher wir etwas erzählen wollen.

Wir entschieden uns für *Schachnovelle* und *Die Welt von Gestern*. Es sind zwei seiner letzten abgeschlossenen Texte, in denen Zweig direkt auf die Zerstörung seiner eigenen Lebenswelt in Österreich Bezug nimmt. Alte und Neue Welt, Katastrophe und Utopie, Europa und Exil, bürgerliche alte Welt und Neuanfang im Ungewissen — das sind die thematischen Pole, die diese beiden Bücher bestimmen. In anderen Büchern, die nach 1933 geschrieben wurden, ich meine jene über Erasmus von Rotterdam und Johannes Calvin und seinen Widersacher Castellio, wählt Zweig historische Analogien zu den Fragen von Diktatur und Toleranz — er meint sie in der Reformationsgeschichte zu finden. Dieses „Ausweichen“ in die Historie war bei Exil-Schriftstellern populär – und natürlich verständlich. Auch diese Bücher haben wir schließlich ergänzend hinzugefügt. Und natürlich haben wir zusätzlich auch das Buch *Brasilien - Ein Land der Zukunft* in die Ausstellung integriert. Brasilien spielt überhaupt eine große Rolle in der Ausstellung.

Bei der Entscheidung für *Schachnovelle* und *Die Welt von Gestern* dachten wir auch daran, dass es sich um zwei von Zweigs bekanntesten Büchern handelt, und weiters, dass wir hier die politische Parallele zur Gegenwart deutlich machen können: Zweig flüchtete von einem Land zum anderen, um Hitler und dem Krieg zu entkommen. Dieses Schicksal verbindet ihn mit tausenden Menschen heute. Wir haben in Wien an den Anfang der Ausstellung einen Text gestellt, den Zweig über das Schicksal der jüdischen Flüchtlinge geschrieben hat — und wie er das sehr konkret, sehr real beschreibt, das klingt absolut zeitgemäß. Auch in den Schulen kann man bei diesem Thema etwas über Zweig erfahren — und zugleich über aktuelle Politik ins Gespräch kommen, diese Verbindung war uns immer sehr wichtig. Zweig sollte nicht als eine Figur der Historie, als „Mann von gestern“ gezeigt werden, sondern mit seiner Lebensgeschichte sind wir zugleich bei den Fragen in unserer Gegenwart. So muss man doch Literatur ansehen, dass sie etwas mit uns zu tun hat, Fragen an uns stellt.

Peter Karlhuber hatte dann die großartige Idee für die Ausstellung: Dass wir auf der einen Seite die glückliche, luxuriöse, bürgerliche Welt von Zweigs Erfolg zeigen, in der Zweig gelebt hat. Wir geben Informationen und Hinweise auf seine Position im Literaturbetrieb, seine Anerkennung in der ganzen Welt, sein faszinierendes Netzwerk

von Künstlern und Intellektuellen. Man sieht Übersetzungen, Bilder aus der Zeit des glücklichen, unbeschwerten Reisens. Auf der anderen Seite zeigen wir, wie diese heile, gutbürgerliche Welt zerstört wird, wie aus einem Wiener Luxushotel der Ort von größter Bestialität werden kann. Das frühere Grand-Hotel “Métropole” in Wien ist ein zentraler Schauplatz der Binnenhandlung in der *Schachnovelle* — es repräsentiert genau diese beiden Pole unserer Ausstellung, denn es zeigt die Wende vom bürgerlichen Luxus zum faschistischen Terror. Diese Spannung ist das geheime Zentrum unserer Schau.

BOHUNOVSKY: *Sie erwähnen, dass Brasilien in der aktuellen Zweig-Ausstellung eine wichtige Rolle einnimmt. Können Sie dazu etwas mehr erzählen?*

RENOLDNER: 1936 reiste Stefan Zweig zum ersten Mal über den Atlantik nach Brasilien. Ein Foto, das Zweig auf dem Schiff “Alcantara” zeigt, ist das einprägsame Erkennungszeichen der Ausstellung. Eine Vitrine zeigt Dokumente zu Zweigs Arbeit an dem Brasilienbuch, eine Landkarte – die uns die “Casa Stefan Zweig” in Petrópolis zur Verfügung gestellt hat — dokumentiert alle Reisen Zweigs in Brasilien, die er für seine Recherchen angestellt hat. Weiters werden mehrere Bilder seines Aufenthaltes in Brasilien gezeigt, unter anderem auch jenes Foto mit Getúlio Vargas.

Die “Casa Stefan Zweig” und die Nationalbibliothek in Rio haben uns Manuskripte, Bilder und Dokumente zur Verfügung gestellt, die wir in Reproduktionen zeigen können. In München konnten wir zusätzlich auch den Dokumentarfilm des brasilianischen Regisseurs Sylvio Back zeigen, *Stefan Zweig - Der inszenierte Tod*, ein großartiger Film³, in dem Zweigs Freunde und Zeitzeugen erzählen. Man könnte noch erwähnen, dass die *Schachnovelle* ja in Brasilien geschrieben wurde, und dass auch mehrere Bücher aus Brasilien zu sehen sind, Erstausgaben von der *Schachnovelle* und der *Welt von Gestern* und auch ein Band der brasilianischen Werk-Ausgabe. Fotos zeigen weiters den Verleger Abrahao Koogan und seine Frau, Freunde und Bekannte in der brasilianischen Welt. Wir zeigen Zweigs Abschiedsbrief aus Petropolis vom 22. Februar 1942, die brasilianische Sterbe-Urkunde des Arztes und anderes mehr. Das wichtigste aber ist dieses Foto von 1936, Zweig im Alter von 55 Jahren, auf dem Schiff aus Europa in die “Neue Welt”, das wie ein Leitbild über der Ausstellung zu denken ist.

3 Der Film kann auf YouTube gesehen werden:
<https://www.youtube.com/watch?v=NmACHd8yHjs>. (31/10/15)

BOHUNOVSKY: *Wie die Millionen Flüchtlinge, die momentan nach Europa strömen, ließ Zweig also ein ganzes Leben hinter sich — und scheiterte schließlich am Versuch, sich in Brasilien ein neues aufzubauen. Dabei war Zweig nicht einer unter Millionen, sondern stets ein privilegierter Exilant. Anders als im Fall der meisten seiner Schriftstellerkollegen, die ebenfalls vor den Nazis flohen, fiel Zweigs Wahl auf Brasilien, und das war kein Zufall (wie beispielsweise bei Ulrich Becher, der stets die USA im Blick hatte und in Brasilien nur auf seine Weiterreise wartete). Angeregt durch die Lektüre der Bücher Hermann Graf KEYSERLINGS, v. a. der Südamerikanischen Meditationen, und persönliche Gespräche mit diesem polemischen Philosophen sah Zweig Südamerika als einen interessanten Gegenpol zu Europa. Schon 1928, also Jahre vor seinem ersten Brasilienbesuch, sprach er von den “neuen Impulsen” für die Welt, die von Ländern wie Brasilien oder Argentinien kommen würden. Die Idee, dass außereuropäische Länder zur “Regenerierung” der Welt beitragen könnten, prägt das Denken Keyserlings und in Folge auch jenes Stefan Zweigs, der sich als Fürsprecher Brasiliens in Europa verstand und dessen Buch Brasilien - Ein Land der Zukunft ja Ausdruck des (utopischen?) Traums der Völkerverständigung ist. Zweig kam also mit einer philosophisch-literarisch geprägten Vorstellung des Landes nach Brasilien. Hat er an diesem Bild festgehalten? Oder, gewagter formuliert: war sein Selbstmord ausschließlich eine Reaktion auf den Verlust seiner “Welt von gestern” oder vielleicht auch auf die Erkenntnis, dass die “Welt von morgen”, nämlich Brasilien, ev. nicht ganz seinen utopischen Vorstellungen im Sinne Keyserlings entsprechen könnte?*

RENOLDNER: Ich sehe es nicht so eindeutig, dass Zweig sich in Brasilien ein neues Leben aufbauen wollte. Ich denke vielmehr, Brasilien war eine Option für ihn. Eine Möglichkeit unter mehreren. Die endgültige Entscheidung, in diesem Land eine neue Heimat zu finden, fehlte noch für ihn. Soweit, so glaube ich, war er noch nicht. Das hätte dann, später, danach, an einem besonderen Ort stattfinden können. Brasilien war also — so sehe ich es — nicht die Endstation für Zweig, sondern nur eine Zwischenstation des Exils auf dem Weg zu einem anderen, dem richtigen Ort, der Heimat bedeuten konnte. Aber diesen Ort gab es für Zweig nicht mehr, es hätte vermutlich doch ein Ort in Europa sein sollen, in der verlorenen “Welt von Gestern”. Das aber war mitten im Krieg 1942 völlig unmöglich.

Als Zweig im Frühjahr 1940 — die Engländer hatten berechtigte Angst, dass Hitler nach der Okkupation von Frankreich auch Großbritannien militärisch besetzen

würde — entschieden hatte, den Kontinent Europa zu verlassen, waren die USA zuerst sein Ziel. Zweig war sehr enttäuscht, er spricht in Briefen mehrmals darüber, dass er von der amerikanischen Botschaft in London nur ein Transit-Visum erhalten konnte. Durch seine guten Verbindungen mit Brasilien kam aber gleichzeitig ein unbefristetes Visum für Brasilien zustande. Und mit der Idee das Brasilien-Buch zu schreiben, das er nach seinem Aufenthalt 1936 ja schon geplant (und einige Kapitel schon geschrieben) hatte, hielt er sich dann etwa fünf Monate in Brasilien auf. Er reiste an verschiedene Orte, recherchierte und schrieb das Buch. Das zeigen wir in der Ausstellung. Von Januar bis September 1941 hielt er sich aber wieder in den USA auf, er wohnte an verschiedenen Orten, in New York, New Haven und schließlich in Ossining im Staate New York.

Zweig ist durch die Jahre seiner Emigration (ab 1934) “entwurzelt” worden, er hat sich, wie er sagte “entheimatet”. Er war, wie man den Briefen entnehmen kann, nervlich sehr zerrüttet, unsicher wie und wo sein Leben weitergehen sollte und könnte, er überlegte dann abwechselnd verschiedene Exil-Länder und Städte als Aufenthaltsorte für sich und seine zweite Frau Lotte, ja er hofft zwischendurch (irrationalerweise) immer wieder vielleicht doch nach England zurückkehren zu können, wo er sich 1939 ja ein neues Haus gekauft hatte. Brasilien und Petrópolis sind für mich weitere, aber eher unsichere Zwischen-Stationen auf seinen unsicheren Irrwegen im Exil, Orte des Improvisierens und Überlegens, wie und wo das Leben dann, später, weitergehen könnte, wo man sich wieder fest und auf Dauer niederlassen könnte.

Brasilien, so sehe ich das, war — nochmals gesagt — eine von mehreren Optionen — auch dieser winzige Bungalow in Petrópolis wäre für einen längeren Aufenthalt gar nicht geeignet gewesen, das Haus war viel zu beengt. Auch wenn sie, wie sie anfangs in Briefen schrieben, heimatliche Assoziationen haben und an österreichische Landschaften (Semmering, Salzkammergut, Bad Ischl) denken, war es nicht Heimat. Lotte und Stefan Zweig waren hier sehr einsam und sehr abgeschieden, sie litten zusehends unter dieser (ja, zweifellos selbstgewählten) Einsamkeit, man konnte nur wenige Bekannte treffen, die engen Freunde, mit denen man längere Abschnitte gemeinsamen Lebens verbracht hatte, gab es hier nicht, deswegen wird die Korrespondenz mit Friderike, mit der er sich doch rund um Hausverkauf in Salzburg und um die Scheidung so heftig gestritten und gequält hatte, wieder so wichtig. Vor allem aber war in Brasilien die Sprache eine enorme Hürde: Was in England und

Frankreich für ihn möglich war, mit Intellektuellen und Künstlern zu diskutieren und zu sprechen, das war hier nur schwer möglich. Und ganz wichtig und bitter: Zweig konnte nicht in den Bibliotheken arbeiten, weil er nicht Portugiesisch konnte. Und die konzentrierte Arbeit in Bibliotheken war für ihn, wie wir wissen, immer äußerst wichtig.

Auch die USA waren in diesem Sinne nur eine Durchreise-Station. Wir wissen, dass es in den USA verschiedene Überlegungen gab, Zweig einzuladen. Aber er wehrte ab. Er hat auch — man denke an seine Versuche, für Giuseppe Borgese oder Livinia Mazzucchetti Stellen an US-amerikanischen Universitäten zu finden — gesehen, wie schwierig die Situation selbst für exzellente Wissenschaftler war. Und zudem beteuerte er mehrere Male, dass die “angloamerikanische Sphäre” ihm nicht zusage — eine für mich etwas merkwürdige Auskunft, weil er doch sechseinhalb Jahre in Großbritannien gelebt hat.

Zweigs Brasilien-Buch versuche ich als Parallel-Buch, ja in gewissem Sinne auch als eine Art Vorstudie zur “Welt von Gestern” zu lesen. Viele Utopien, Ideen und Sehnsüchte, die er mit der österreichischen Welt verbindet, sucht er nun auf verdeckte Weise in Brasilien zu formulieren: Der Vielvölkerstaat Österreich und das Vielvölkerreich Brasilien weisen für ihn viele Parallelen auf. Die Utopie Brasilien ist in gewissem Sinne auch eine Version seiner Utopie von Europa. Es war eben doch ein weiteres Buch in einer Reihe von Schreib-Anlässen, wie so manche andere auch, und kein gültiges Lebensprogramm. Das heißt, so wie bei anderen Büchern hatte sich Zweig dann auch den nächsten Projekten zugewendet. Dieses Kapitel “Brasilienbuch” war für ihn abgeschlossen. Über die Resonanz des Buches ist ja viel gesagt worden, vor allem von Alberto Dines.

Mir gefällt diese Idee am besten, dass man **alle** Bücher Zweigs aus den Jahren des Exils (von 1934 bis 1941, von *Erasmus* über *Castellio*, *Magellan*, *Ungeduld des Herzens*, zu *Brasilien*, *Die Welt von Gestern*, *Clarissa*, *Montaigne* und *Schachnovelle*) als **ein** großes intellektuelles Projekt untersuchen und darstellen könnte. In Relation mit dem Blick zurück in die Welt Europas vor 1933 versucht er, die Ideale und Werte zu skizzieren, die ihn ein Leben lang geistig wichtig waren und ihn und seine Bücher geprägt haben: kultureller Kosmopolitismus, Humanismus, Toleranz, Anti-Diktatur, der Triumph des Besiegten, die Versöhnung der Feinde (nach dem 1. Weltkrieg), Pazifismus usw. Das wäre ein großes, natürlich höchst komplexes Projekt für die Literaturwissenschaft, in dem es auch um literarische Vorbilder, um komparatistische

Aspekte und um Intertextualität gehen müsste.

Viele Autoren (von Döblin bis Klaus und Heinrich Mann usw.) haben auch Bücher des Rückblicks auf Europa geschrieben. Auch hier könnte man Zweig in dem Ensemble vieler Stimmen des Exils einmal darstellen. Vielleicht würden sich so manche Vorurteile gegen *Die Welt von Gestern* dann auflösen.

Der Suizid von Lotte und Stefan Zweig hat — wie in jedem anderen Fall von Selbstmord — natürlich sehr viele Motive und Ursachen. Es ist für mich schwierig, dass man im Falle eines Suizids das Leben eines Menschen immer in Hinblick auf dieses Ende betrachtet. Das ist sehr problematisch. Ich denke, dass die politischen Änderungen in der Politik von Getúlio Vargas und die aktuellen Umstände in Brasilien bzw. eine Enttäuschung über die Situation in Brasilien dabei vermutlich eine eher untergeordnete Rolle spielen. Vargas war, wenn ich es richtig verstehe, in Zweigs Augen ein sehr humaner Diktator. Ich denke, dass er sich da doch geirrt hat. Auch darüber ist gerade in Brasilien viel geschrieben worden, das muss ich nicht wiederholen.

Neben den Depressionen, die Zweig auch schon vor seinen englischen Jahren kennen gelernt hatte, war vor allem der weltumspannende Erfolg Hitlers eines der wesentlichen Motive für seine Verzweiflung. Die Erfolge der Achsenmächte und das Eintreten der USA in den Krieg, auch das bevorstehende Eintreten Brasiliens in den Krieg — alle diese Umstände, einem zweiten, immer größer werdenden Weltkrieg nicht entfliehen zu können, haben Zweig, wie wir in seinen Briefen oder auch im Vorwort zur *Welt von Gestern* lesen können, so sehr erschüttert, dass er aufgrund seiner eigenen psychischen Disposition ein Dagegen-Kämpfen nicht mehr für möglich hielt. Vieles weitere mag dazu kommen, seine Ideologisierung von Juvenilität, mit ihrer Kehrseite, der lebenslangen Angst vor dem Alter, die Asthma-Erkrankung seiner Frau Lotte und einiges anderes mehr. Aber die Zerstörung Europas und der unwiederbringliche Verlust der Welt, aus der er kam, die in geprägt hatte, an der er leidenschaftlich hing, die seinen Lebenssinn bestimmte, in die er aber trotz aller verschiedenen Überlegungen bei einer Neuorientierung auch ideell nicht mehr zurückkehren konnte, auch nicht im *Land der Zukunft*, das waren in meinen Augen die zentralen Motive, die seine letzten Lebenswochen aufs äußerste beschwert haben und der Verzweiflung eine so große Macht gaben. Er sah sich als “Mann von Gestern” — und nachdem diese Welt nicht mehr existierte, war auch sein Leben in Frage gestellt.

BOHUNOVSKY: *Meine nächsten Fragen beziehen sich auf die Zweig-Rezeption: Wie werden seine Bücher heute gelesen? Welche seiner Bücher werden gelesen? Was macht ihn für das heutige Publikum interessant? In dem von Ihnen herausgegebenen, wunderschön gestalteten Ausstellungskatalog (eigentlich ein Lesebuch) Stefan Zweig: Abschied von Europa gibt es einen Beitrag von Erika TUNNER zur Zweig-Rezeption in Frankreich (ebd. 240-251) — wo Zweig weiterhin zu den meistgelesenen Autoren deutscher Sprache zählt. Dabei versucht Tunner die Frage “Was kann die ungetrübte Begeisterung der heutigen Leser für Stefan Zweig erklären?” zu beantworten und bietet mögliche Antworten: Zweig, ein Meister der psychologischen Novelle, “beherrscht die Kunst, Menschen in Krisensituationen zu analysieren oder an den Wendepunkten ihres Lebens zu zeigen”; seine Erzählungen seien von “atemloser Spannung” und seine Werke würden dazu beitragen, die “(Wunsch)Vorstellung” des französischen Lesers in Hinblick auf Wien zu bestätigen. Stimmen Sie dieser Einschätzung zu? Trifft sie auch für die Zweig-Rezeption im restlichen Europa und weltweit zu?*

RENOLDNER: Zweig wurde in alle großen (und auch kleinere) Sprachen übersetzt, das müßte man also nach Ländern und Sprachen im einzelnen ansehen. Da gibt es sehr große Unterschiede. In einigen Ländern, in denen Zweig zu Lebzeiten sehr hohe Auflagen erzielt hatte und viel gelesen wurde, ist das Interesse an ihm heute so gut wie verschwunden. Ich denke da etwa an die USA, wo er Ende der 1930iger Jahre äußerst populär war, wo er noch in den 70iger und 80iger Jahren in der Germanistik viel über ihn geforscht und publiziert wurde, wo aber heute sein Name so gut wie vergessen ist. Es gibt einige neue Übersetzungen einzelner Bücher in kleinen Verlagen, der Film von Wes ANDERSON *The Grand Budapest Hotel* (2014) und George PROCHNIKS biographischer Essay *The impossible exile* (2014) haben in den Medien für einige Wochen eine gewisse Aufmerksamkeit für Zweig erzielt, aber das ändert nichts an der Tatsache, dass er heute in Nordamerika ein unbekannter Autor ist. Das gilt auch für Russland, wo Zweig durch die von Maxim Gorki angeregte große Werk-Ausgabe von 1927 damals sehr präsent und geschätzt war. 1928 besuchte Zweig die Sowjetunion, und er hat über verschiedene russische Autoren Essays und Aufsätze geschrieben.

In China wiederum ist Zweig außerordentlich populär, es gibt mehrere Übersetzungen nebeneinander, wie das übrigens – nach dem Verfall des Urheberrechts (01/01/2013)- in vielen Ländern so ist. So gibt es, nur ein kuriose Beispiel, in französischen Buchhandlungen fünf verschiedene Übersetzungen der *Schachnovelle*, in

der Türkei gibt es gar 57 verschiedene Übersetzer, die sich an den Zweig-Texten versucht haben, wie ich kürzlich erfahren konnte.

Insgesamt kann man sagen, dass sich das heutige Interesse an Stefan Zweig vor allem auf seine Novellen und Erzählungen bezieht, auch auf den Roman *Ungeduld des Herzens* und natürlich auf die Erinnerungen *Die Welt von Gestern*. Auch die großen Biographien über Marie Antoinette, Joseph Fouché und Maria Stuart muss man in diesem Zusammenhang erwähnen. Völlig vergessen aber ist der Lyriker Stefan Zweig, völlig verschwunden von den Spielplänen der Theater sind seine zehn Dramen, und auch die großen Essay-Bände zur Literatur, die zu Lebzeiten erstaunlicherweise sehr hohe Auflagen erzielten, werden nur mehr wenig zur Kenntnis genommen. In Schulen werden bis heute die sehr spannend erzählten *Sternstunden der Menschheit* gerne gelesen.

Auffällig ist bei Bühnenaufführungen, dass man sehr häufig Zweigs Novellen dramatisiert – die 10 Dramen aber ignoriert. Auch der Roman *Ungeduld des Herzens* erfreut sich gegenwärtig großer Beliebtheit bei Regisseuren des Sprechtheaters.

Frankreich ist ein außergewöhnlicher Fall: Die große Luxus-Ausgabe in der Reihe der renommierten “Pléiade” im Pariser Verlag Gallimard präsentiert in Neu-Übersetzungen auf ca. 3000 Seiten das gesamte Prosa-Werk (sämtliche Erzählungen, *Ungeduld des Herzens*, *Sternstunden der Menschheit*, *Die Welt von Gestern*, einschließlich der beiden fragmentarischen Romane *Clarissa* und *Rausch der Verwandlung*).

Die Renaissance Zweigs in Frankreich begann 2008 und geht auf Neuveröffentlichung von einigen Novellen zurück, die in billigen, schön gestalteten Taschenbüchern präsentiert wurden. Eine sehr clevere, nachhaltige Verlagsstrategie trifft dabei auf die große Sympathie der Franzosen für die “belle époque” Wiens, für Jugendstil, Psychoanalyse, für die Umwälzungen in bildender Kunst, bei Architektur, Musik und Literatur. Ja, es sind vor allem die Erzählungen mit erotischen Verstrickungen, die das Interesse geweckt haben, aber dann hat man auch Essays zu Politik und Literatur, ja sogar Briefe übersetzt und Zweig als politische Figur seiner Zeit, als europäischen Intellektuellen gesehen. Filme, Theaterstücke, romanhafte und wissenschaftliche Bücher zu seiner Biographie erschienen, sogar eine “Graphic Novel”. Weitere Filme und Publikationen sind in Vorbereitung.

Ja, ich glaube, dass diese oft tragischen, heillosen erotischen Konflikte und der Blick in “seelische Abgründe”, die faszinierende Darstellung von inneren Spannungen und Ängsten, oder wenn man so will: die vielzitierte “psychologische Meisterschaft” Zweigs das wichtigste Motiv für diesen Erfolg sind. Vielleicht sind ja auch Texte wie *Angst*, *Brief einer Unbekannten*, *Brennendes Geheimnis*, *Amok*, *Verwirrung der Gefühle*, *Phantastische Nacht*, *24 Stunden aus dem Leben einer Frau* und *Schachnovelle* die herausragenden fiktionalen Texte dieses Schriftstellers, die im Kanon der Literatur dieser Epoche Bestand haben werden.

Zweig ist in Frankreich der am meisten gelesene fremdsprachige Autor, das ist in Italien und England – wo es in den letzten Jahren auch von sehr guten kleineren Verlage eine ganze Serie von neuen Ausgaben (mit neuen Übersetzungen!) gegeben hat – nicht in diesem Ausmaß der Fall. Interessant ist auch diese Diskrepanz: dass Zweig in der Germanistik in Deutschland und Österreich (und wohl in vielen anderen Ländern auch) doch meistens eher als “Trivialautor” abgetan wird, weil er – zugegeben – kein ästhetischer Neuerer oder avantgardistischer Revolutionär war. Und weil Hofmannsthal oder Musil den Kollegen Zweig verachtet haben, und weil diese Autoren eben gerade *en mode* sind, wird man auch weiterhin Zweig als “Autor sechster Güte” ((Hofmannsthal) ansehen. Das hat u.a. auch mit der Ideologisierung des Romans als prestigeträchtigster Gattung zu tun, die es in anderen Ländern nicht in diesem Ausmaß gibt. Man könnte noch weitere Gründe nennen.

BOHUNOVSKY: *Apropos “erotische Verstrickungen”*: die Zweig-Rezeption im deutschsprachigen Raum wird ja momentan von einem polemischen Buch über sein Sexualleben geprägt, Stefan Zweigs *brennendes Geheimnis* – eine “Intim-Biographie”, verfasst vom Wiener Journalisten Ulrich Weinzierl. Ein Buch mit kaum neuen, aber mit – ich zitiere aus Ihrer Rezension - “akribischem Fleiß” und in “pointierter Weise vorgetragenen” Informationen. Inwieweit ist diese Publikation nicht nur biographisch, sondern auch kulturhistorisch, bzw. in Hinblick auf Zweigs Literatur aufschlussreich, bzw. relevant?

RENOLDNER: Die deutschsprachige Zweig-Rezeption wird durch das Buch von Ulrich Weinzierl wohl kaum verändert. Zweig ist halt wieder “im Gespräch”, das ist ja sehr gut, aber ich bin unsicher, ob das viele neue Leser bringt. Das Problem des Buches

ist diese ausschließliche Fixierung auf Zweigs Sexualleben. Mir ist kein Schriftsteller der Weltliteratur bekannt, dem eine solche zweifelhafte Ehre zuteil wurde, dass ein ganzes Buch nur davon handelt. Warum es jetzt Zweig erwischt hat, das muss man Weinzierl fragen. Viele schütteln auch den Kopf, denn 1992 hat Weinzierl schon einmal eine Sammlung vieler böser und bitterer Kommentare gegen Stefan Zweig herausgegeben. Man kann sich fragen, warum jemand über einen Autor, den er im Grunde nicht schätzt, zwei Bücher schreibt. Man kann natürlich nicht umhin, hier eine Absicht zu vermuten, das Ansehen Zweigs zu beschädigen. Er ist jetzt nicht nur der massentaugliche "Trivialautor" sondern zugleich noch ein ekelhafter Perverser, der als Exhibitionist kleine Mädchen in sadistischer Motivation erschreckt und – wie Weinzierl anmerkt – auch heute in Europa straffällig wäre. Der weltberühmte Autor könnte heute wegen eines Sexualdeliktes im Gefängnis sitzen – das ist der Kern.

Wer die diversen Zweig-Biographien, biografische Forschungen, Zweigs Briefe und Tagebücher gelesen hat, der wusste seit langem von seinen Beziehungen und Affären mit verschiedenen Frauen und auch von seinen homoerotischen Neigungen. Das ist ja wahrlich nichts Neues. Und das haben auch einige Kritiker in den großen deutschen Zeitungen mit Enttäuschung angemerkt, dass der Großteil der Materie bekannt ist. So wie Weinzierl (im ersten Kapitel des Buches) die Beziehung zwischen Friderike und Stefan Zweig darstellt, so ungefähr in diesem Sinne, wenn auch nicht mit sovielen Fußnoten, habe ich in zahlreichen Vorträgen oder selbst bei Führungen in unseren Ausstellungen diese Beziehung dargestellt.

Weinzierl hat dann – im zweiten Kapitel – biographische Recherchen über einige der homosexuellen (und weniger bekannten) Freunde Zweigs geliefert, wie Erwin Rieger, Erich Ebermayer, Hans Müller-Einigen u.a. Das ist natürlich sehr verdienstvoll. Sein Hauptaugenmerk gilt aber (im dritten Kapitel) unbestreitbar einigen Tagebucheintragungen, mit deren Hilfe Weinzierl die Auftritte des jungen Autors als Exhibitionist in Wiener Parks beweisen möchte. Dieses Thema wird ja in den Biographien wiederholt als Gerücht (das Zweigs Freund Benno Geiger verbreitet hat) dargestellt. Weinzierl ist nun fest überzeugt, dass die bisherige biographische Forschung über Zweig in diesem Punkt untauglich ist, und dass er nun erstmals die ultimativen Beweise liefert. Gut also: Es stimmt wohl, dass Zweig ein exhibitionistisches Problem (und also eines mit seiner sexuellen Identität überhaupt) hatte, obwohl man zugleich dieses oder jenes Tagebuch-Zitat, das Weinzierl in seinem Sinne liest und interpretiert,

doch auch ganz anders lesen könnte. Die Indizienkette ist doch sehr dünn, und das ist für mich das Problem. Das wurde in der kontroversen Rezeption des Buches auch wiederholt angemerkt. Auch seine Versuche, direkte kausale Verbindungen zu biographisch-haltbaren "Auskünften" aus Lyrik und Prosa Zweigs (z. B. "Phantastische Nacht") abzuleiten, und aus einem lyrischen Ich, aus dem Verhalten von literarischer Figuren doch etwas kurzschlussartig (und auf eine germanistisch unhaltbare Weise) einen Beleg für seine biographischen Thesen abzuleiten, sie sind doch etwas verwunderlich bei einem Autor, der mit seinen Studien zu Schnitzler und Hofmannsthal doch einige Anerkennung gefunden hat, gerade auch in der Germanistik.

"Sex sells" schrieb die *Neue Zürcher Zeitung*, und die Äußerungen des Verlags, der sich über den kleinen Medien-Hype begreiflicherweise freut, belegen die Absicht. Aber ich bin sicher, wenn diese Welle der kleinen Erregung wieder vorüber ist, wird man auf die Desiderata der Forschung zurückkommen und sich mit den für das Werk wesentlichen Themen befassen. Das ist ja das Problem von Weinzierls Buch, dass er das literarische Werk Zweigs (sieht man von seinem Kommentar zu *Verwirrung der Gefühle* ab) völlig ausklammert. Und das ist auch das, was viele Literaturwissenschaftler, wie ich aus zahlreichen E-Mails von Kollegen aus aller Welt weiß, doch sehr irritiert hat. Was folgert man aus dieser Erkundung? Die Diskussion über Frauen- und Männer-Bilder in Zweigs fiktionalen Texten hätte doch – in Relation dazu - eine Menge Stoff geboten. So ist es eben leider eine private Intim-Biographie geworden, man vermisst die kulturgeschichtliche Weiterung. Auch Zweigs durchaus bemerkenswerte Passage "Eros Matutinus" aus der *Welt von Gestern* kommt in diesem Buch nur am Rande vor, dabei erzählt sie uns viel über seine Sicht der Dinge.

BOHUNOVSKY: *Zurück zu den Büchern Stefan Zweigs und ihrer Rezeption: Die Welt von Gestern und Brasilien – Ein Land der Zukunft sind von Anfang auch oft kritisiert worden. Schon im Erscheinungsjahr 1941 wurde das Brasilien-Buch von Seiten (regime-)kritischer brasilianischer Journalisten vernichtend rezensiert; Izabela KESTLER sprach 1992 von einem "Märchenbuch". In einer Ausstellung über den Wiener Kreis (Universität Wien, 2015) war ein Exemplar der englischen Erstausgabe der Welt von Gestern zu sehen, aus dem Nachlass des Wirtschafts- und Wissenschaftstheoretikers Otto Neurath. Die ersten Seiten sind übersät mit kritischen handschriftlichen Kommentaren von Neurath (Beispiele: "a rather grotesque description of the past as an*

ideal of peace and security. The Metternich-tradition: terrible!"; oder, als Kommentar zum Zweig-Satz "Each family hat its fixed budget": "what about the unemployed, the poor?"). Mich interessiert, wie es dazu kommt, dass auch diese Bücher, die anscheinend keiner kritischen Analyse standhalten, noch immer (gern) gelesen und neu übersetzt werden? Dienen die utopisch-nostalgisch-harmonisierenden Darstellungen der beiden Länder in diesen "Parallel-Büchern", wie Sie sie genannt haben, heute noch als Identitätsangebote? Siegt, wie Zweig im Balzac schreibt, die "Dichtung über die Geschichte", die Fiktion über die Fakten?

RENOLDNER: Es ist sehr interessant, dass Sie auf Otto Neuraths Notizen anspielen, in dieser tollen Ausstellung über den "Wiener Kreis" in der Wiener Universität, ein neues, von Friedrich Stadler entdecktes Dokument zur Rezeptionsgeschichte. Ja, diese Art von Kritik an der *Welt von Gestern* hat eine sehr lange Geschichte. Die vielzitierte Kronzeugin dieser Position ist Hannah Arendt – eine jüdische Emigrantin aus Europa wie Zweig! - die nach dem Krieg eine Rezension des Buches zu einem polemischen Essay gegen Zweig gemacht hat. Sie konstatiert bei Zweigs Kommentaren zu seinem Exil eine ihr unbegreifliche bürgerlich-luxuriöse Überempfindlichkeit, und vermisst, dass er sich nicht als ein verfolgter Jude begreifen kann, sondern dass er sich als europäischer Kulturbürger geriert. Sie bemängelt auch, dass Zweig die Realpolitik der österreichischen Monarchie, die Nationalitätenkonflikte und die sozialen Probleme in Wien und Österreich nicht dargestellt hat. Diese negative Rezeptionslinie gibt es bis heute.

Ich finde durchaus, dass *Die Welt von Gestern* einer kritischen Analyse standhält. Es werden mit der Geste der Unzufriedenheit viele Erwartungen an dieses Buch herangetragen, aber hat man sich gefragt, was Zweig wirklich wollte? Seine Konzeption sah vielleicht doch ganz anders aus, als wir heute vermuten. Da muss man genauer sein. Manchmal kommt es einem so vor, dass man einer grünen Bank vorhält, dass sie nicht blau ist. Aber, ich sehe das immer wieder: Dieses Buch wird selbst von Zweig-Verächtern in der internationalen Germanistik sehr gerne zitiert, ja es gibt so eine Art Standard-Satz, den ich von vielen Wissenschaftlern gehört habe, und der klingt ungefähr so: "Ich schätze Zweig als Autor im Grunde nicht besonders, aber seine Autobiographie ist ein faszinierendes Buch, das ich bei meinen Forschungen/Lehrveranstaltungen immer gerne verwende". So ungefähr.

Denn *Die Welt von Gestern* hat trotz der bekannten Einwände, von denen man

auch einige teilen kann, auch sehr viele Vorzüge. Wie eben jenes Kapitel über die sexuelle Moral und Doppelmoral um 1900. Ich denke es ist eine kulturgeschichtlich bemerkenswerte Studie zu diesem Thema, und die Männer kommen hier nicht sehr gut weg. Aber auch die politischen Einschätzungen zur österreichischen Politik der 1930iger Jahre, auch das sehr eindringliche Vorwort, und natürlich die letzten Kapitel (Hitlers Erfolg, Verfolgung der Juden, Exil-Problematik etc.) enthalten doch sehr viel an politischer Schärfe und Hellsichtigkeit. Aber diese Passagen sind weniger bekannt als jene, die die Zeit vor 1914 betreffen.

Ich sehe darin weniger ein Identifikations-Angebot, und für mich steht der “utopisch-nostalgisch-harmonisierende” Aspekt (das ist auch so ein Klischee über die WvG!) nicht im Vordergrund. Es stimmt: zwei Drittel des Buches befassen sich mit der Zeit vor 1914. Aber man wird in diesem Buch keine antidemokratische Sehnsucht nach der Monarchie, nach dem alten Kaiser finden, aus der berechtigten Kritik von Arendt oder Neurath hat man auch so eine Art common sense abgeleitet, aber das ist ein Klischee. Joseph Roth war in seiner letzten Lebenszeit wirklich Monarchist, weil er hoffte, mit einer Aktion und dem Programm eines idealisierten Alt-Österreich könnte man etwas gegen den deutschen Nazi-Wahn erreichen. Zweig hat niemals so eine Position eingenommen, er fand diese Versuche, mit Otto von Habsburg eine Fraktion zu bilden, ganz unsinnig. Also: Von Nostalgie nach der guten alten heilen Welt des Habsburg-Imperiums läßt sich in der *Welt von Gestern* nichts finden. Das ist ein Gerücht, eine sehr große Vereinfachung, da müsste man genau Zeile für Zeile, Seite für Seite analysieren.

Man darf aber auch nicht vergessen wann das Buch (in der letzten Fassung) geschrieben wurde, nämlich im Juli 1941 in den USA. Zweig (59 Jahre alt!) wusste, was den Juden in den Konzentrationslagern der Deutschen widerfährt, er wusste, dass der Aggressions-Krieg in vollem Gange war. Österreich, Zweigs Heimatland, war von der Landkarte verschwunden, Europa, seine kulturelle, ideelle Heimat war von antidemokratischen Regierungen zerstört, ein noch viel grausamerer Krieg als der von 1914-1918 war ausgebrochen. Angesichts dieser erschütternden, äußerst verzweifelten Situation schreibt Zweig täglich – wie wir wissen - unter schweren Depressionen leidend, an diesem Buch. Und dann hält man ihm vor, er habe nicht erwähnt, wie aggressiv Österreich gegen Serbien agiert hat in den Jahren vor 1914? Und er hat nicht erwähnt wie schlecht es den böhmischen Ziegelerarbeitern in Wien geht? – Der

Hintergrund, und die ursprüngliche Absicht zu diesem Buch sind doch ganz andere. Dass sich jemand angesichts der Auslöschung des alten Europas, der Vernichtung der jüdischen Kultur Erinnerungen an glückliche Lebensjahre vor Augen hält, das sollte man doch verstehen können.

BOHUNOVSKY: Die Lektüre des Buches darf also den Kontext nicht ignorieren, in dem es geschrieben wurde. Das entspricht Ihrer eingangs gemachten Bemerkung, dass Leben und Werk Zweigs v.a. im Zusammenhang mit der politischen Geschichte Österreichs und Europas interessant sind. Um diesen historischen Kontext geht es ja auch in dem 2014 in portugiesischer und englischer Sprache erschienen Buch A rede de amigos de Stefan Zweig: sua última agenda (1940-1942), bzw. A Network of Friends, Stefan Zweig, his last address book, 1940-1942, herausgegeben unter Leitung des brasilianischen Zweig-Biographen Alberto Dines. Was macht ein Adressbuch so interessant, dass es der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird? Gibt es diese Publikation auch auf Deutsch, bzw. ist eine solche geplant?

RENOLDNER: Ja, es ist geplant, dass dieses Adressbuch – es weist bis auf zwei kleine Eintragungen Stefan Zweigs ausschließlich die Handschrift von Zweigs zweiter Ehefrau Lotte auf - auch in Deutschland veröffentlicht wird. Ich denke, es wird 2016 erscheinen. Das besondere an diesem brasilianischen Adressbuch ist, dass es einerseits fast nur die Namen von Freunden, die wie Zweig emigriert sind, aufweist, und andererseits die von zahlreichen neuen Bekannten und Institutionen in den USA und in Lateinamerika. Viele Namen, die man erwarten würde, vermisst man hier. Es ist also ein besonderes Dokument von Zweigs neuer Orientierung im Exil, sowohl in den USA als auch in Brasilien.

Vermutlich müssen wir aber annehmen, dass Zweig auch sein früher, in England angelegtes, Adressbuch, in dem sich alle europäischen Namen und Adressen befinden, bei sich geführt hat. Aber auf den ersten Eindruck liest man das in Brasilien zurückgebliebene Verzeichnis wie das Dokument eines völligen Neuanfangs – der Abschied von Europa scheint hier vollzogen.

BOHUNOVSKY: Bei seinem Abschied aus Europa hat sich Zweig ja unter anderem auch von seiner Autographen-Sammlung getrennt, die sich ja ausschließlich aus

Werkschriften (und nicht aus Korrespondenzen o.ä.) zusammensetzt. Richard Beer-Hoffmann, der die Übergabe 1937 an die Österreichische Nationalbibliothek in einer Wiener Tageszeitung kommentierte, meinte es ging Zweig bei seiner Sammlung um die "Erkenntnis des schöpferischen Augenblicks in der Schrift" (MÜHLEGGGER-HENHAPEL in: RENOLDNER 2014: 223). Welche Bedeutung hatte diese Autographensammlung im Leben und Werk Stefan Zweigs?

RENOLDNER: Die Geschichte von Stefan Zweigs Autographensammlung ist genau dokumentiert in dem Band *Ich kenne den Zauber der Schrift* von Oliver MATUSCHEK, 2005 in Wien erschienen. Hier sind auch alle Texte Zweigs abgedruckt, die seine Begeisterung für diese Originale und seine Motive für das Sammeln erklären. Dem muss man nicht viel hinzufügen. Bis 1932/33 war das Stefan Zweigs große Leidenschaft, er muss enorme Summen ausgegeben haben, um Handschriften von Goethe, Heine, Büchner usw. oder Notenblätter von Mozart, Beethoven, Schubert, Haydn usw. zu erwerben. Er studierte daran den künstlerischen Prozess, die Materialisierung eines Gedankens, den Kampf mit einem Einfall. Und er kam mit Hilfe dieser Dokumente den Personen näher, über die er schreiben wollte.

BOHUNOVSKY: *Zum Abschluss eine, bzw. einige etwas konkretere Frage zum Thema Stefan Zweig und Brasilien. In seinem letzten Wohnhaus in Petrópolis ist ja der Sitz des Vereins "Casa Stefan Zweig" untergebracht, eine Gedenkstätte für Zweig und andere Exil-Künstler. Wie sieht es mit der Kooperation zwischen Brasilien und Österreich, bzw. der Casa Stefan Zweig in Rio und dem Salzburger Stefan Zweig Centre aus? Gibt es gemeinsame Publikationen, Projekte? Und: wie stehen momentan die Chancen, die Zweig-Ausstellung auch in Brasilien zu zeigen? Interesse und Bemühungen diesbezüglich gibt es ja seit einiger Zeit, hat sich schon konkret etwas ergeben?*

RENOLDNER: Die Zusammenarbeit mit der "Casa Stefan Zweig" ist eine sehr erfreuliche Sache. Alberto Dines bin ich schon mehrere Male in Deutschland begegnet, zuletzt auch hier in Salzburg, Kristina Michahelles und ich telefonieren regelmäßig miteinander. Wir haben uns mehrere Male getroffen und halten uns immer auf dem Laufenden. Gemeinsam konnten wir bereits zwei Bücher realisieren: Einen Ausstellungskatalog über Giuseppe Germani, den Stefan Zweig mit einem Brief an Mussolini aus dem Gefängnis holen konnte. Arturo Larcati vom Salzburger Zweig-

Centre hat dafür einen wichtigen Aufsatz geschrieben. Auch die portugiesisch-englische Facsimile-Ausgabe des letzten Adressbuches von Stefan Zweig aus dem brasilianischen Nachlass haben wir gemeinsam geplant, dafür habe ich einen Text beigesteuert. Der Band kommt, wie gesagt, 2016 auch in Deutschland heraus.

Wir arbeiten natürlich in vielen Fällen zusammen, wenn es um die Beschaffung von Texten, Fotos, Filmen, Dokumenten bzw. um Reproduktionen davon geht und helfen uns gegenseitig auf eine wunderbare Weise. Wir sprechen zur Zeit mit der Universität São Paulo über eine Stefan Zweig-Konferenz in São Paulo im Frühjahr 2017 – zum 75. Todestag Stefan Zweigs – stattfinden soll, und auch da soll natürlich die Casa-Stefan-Zweig ein Mitveranstalter sein. Natürlich soll Alberto Dines der Fest-Redner sein. Wir sprechen auch über weitere Buch- und Ausstellungsprojekte, die wir gemeinsam realisieren wollen. Diese Verbindung ist wirklich exzellent.

Unsere Ausstellung über Zweigs Exil-Jahre, die soviel mit der letzten Lebenszeit und mit Arbeiten, die Zweig in Brasilien geschaffen hat, zu tun hat, könnte man, ja müsste man auch in Brasilien zeigen. Viele unserer Gesprächspartner in Brasilien wünschen sich das sehr. Am 23. November 2015 eröffnen wir sie in der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt. Wir sind natürlich stolz, an diesem repräsentativen Ort ausstellen zu dürfen. In Frankfurt ist die Schau bis Ende März 2016 zu sehen. Danach könnte sie nach Brasilien reisen. Vor einigen Monaten sah es ja so aus, dass die Österreichische Botschaft in Brasília die Ausstellung nach Brasilien bringen möchte, und dass auch diverse Geldgeber schon gefunden seien, die den Transport des Containers über den Atlantik sowie die Kosten für Auf- und Abbau finanzieren könnten. Alle unsere Unterlagen liegen auf dem Tisch, wir warten nur auf das Signal, dass Brasilien sagt: Ja, diese Ausstellung soll bei uns gezeigt werden. Aber vielleicht klappt es ja doch noch, wenn nicht 2016, dann vielleicht 2017?

BOHUNOVSKY: Das hoffen wir sehr, eine Zweig-Konferenz in São Paulo 2017 scheint ja geradezu der ideale Kontext, ganz abgesehen vom Brasilien-Bezug der Ausstellung! Ich danke herzlichst für das interessante und anregende Gespräch!

Literaturverzeichnis

- BACK, Silvio. *Stefan Zweig — Der inszenierte Tod. [A morte em cena]*. Dokumentarfilm. Regie; Sylvio Back, Brasilien, 1995.
- BELOCH, Israel. *Org. A rede de amigos de Stefan Zweig: sua última agenda (1940-1942); A network of friends. Stefan Zweig : his last address book 1940 - 1942 / Alberto DINES, introdução ; Israel BELOCH, organização. Alberto DINES, Kristina MICHAHELLES, Israel BELOCH, pesquisa e textos. Petrópolis : Casa Stefan Zweig, 2014.*
- CASA STEFAN ZWEIG. <http://www.casastefanzweig.org/> (01/11/2015).
- GÖRNER, Rüdiger; RENOLDNER, Klemens. *Zweigs England*. Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2015.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Die Exilliteratur und das Exil deutschsprachiger Schriftsteller und Publizisten in Brasilien*. Frankfurt am Main: Lang, 1992.
- MATUSCHEK, Oliver. *Ich kenne den Zauber der Schrift*. Wien: Inlibris 2005.
- MÜHLEGGGER-HENHAPEL, Christiane. «Etwas wunderbar Substanzloses ...» Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Wiener Theatrumuseum. In: RENOLDNER, Klemens (Hg.). *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Wien, Theatrumuseum und Christian Brandstätter Verlag, 2014, S. 214-238.
- RENOLDNER, Klemens. *Lilys Ungeduld*. Wien: Folio, 2011.
- RENOLDNER, Klemens (Hg.). *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Wien, Theatrumuseum und Christian Brandstätter Verlag, 2014.
- RENOLDNER, Klemens. Angstlust. In: *Die Presse*, Wien. 19. September 2015.
- STEFAN ZWEIG CENTRE SALZBURG. <http://www.stefan-zweig-centre-salzburg.at/> (01/11/2015).
- TUNNER, Erika, Zur jüngsten Zweig-Renaissance. Am Beispiel: Frankreich. In: RENOLDNER, Klemens (Hg.). *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Wien, Theatrumuseum und Christian Brandstätter Verlag, 2014, S. 241-252.
- WEINZIERL, Ulrich. *Stefans Zweigs Brennendes Geheimnis*. Berlin: Zsolnay 2015.
- ZWEIG, Stefan. *Schachnovelle*. Hg. v. Klemens Renoldner. Stuttgart: Reclam, 2013.
- ZWEIG, Stefan. *O mundo insone e outros ensaios*. Übersetzt von Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- ZWEIG, Stefan. *Maria Antonieta*. Übersetzt von Irene Aron. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- ZWEIG, Stefan. *Autobiografia: o mundo de ontem*. Übersetzt von Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ZWEIG, Stefan. *Três novelas femininas – Medo, Carta de uma desconhecida, 24 horas na vida de uma mulher*. Übersetzt von Adriana Lisboa, Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ZWEIG, Stefan. *Joseph Fouché – retrato de um homem político*. Übersetzt von Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- ZWEIG, Stefan. *Novelas insólitas – Segredo ardente, Confusão de sentimentos, A coleção invisível, Júpiter, Foi ele?, Xadrez – uma novela*. Übersetzt von Maria Aparecida Barbosa, Kristina Michahelles und Murilo Jardelino. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

Recebido em 04/11/2015

Aceito em 05/11/2015

Stefan Zweig: um homem de ontem?

Entrevista com Klemens Renoldner

[Stefan Zweig: A Man of Yesterday? An Interview with Klemens Renoldner]

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-883718267236257>

por Ruth Bohunovsky¹

Abstract: The curator of the exhibition *We need an entirely different courage! Stefan Zweig - farewell to Europe*, Klemens Renoldner, discusses in this interview the relation between texts and contexts with respect to the work of the Austrian writer Stefan Zweig (1881-1942). He brings out different contexts of reception and different interpretative approaches, that can put traditional stereotypes about the life and work of the author into new perspectives. The conversation also deals with the cooperation between the Stefan Zweig Centre in Salzburg and the Casa Stefan Zweig in Petrópolis (Rio de Janeiro) and mentions joint projects that have already been realized, as well as future projects.

Keywords: Stefan Zweig; exile; Brazil

Zusammenfassung: Der Kurator der Ausstellung *Wir brauchen einen ganz anderen Mut! Stefan Zweig – Abschied von Europa*, Klemens Renoldner, spricht im Interview über Text-Kontext-Beziehungen in Hinblick auf das Werk des österreichischen Schriftstellers Stefan Zweig (1881-1942). Dabei kommen u.a. unterschiedliche Rezeptionskontexte und Interpretationsansätze ans Licht, die dazu beitragen, traditionelle Klischees rund um das Leben und das Werk des Autors zu relativieren. Außerdem wird auf die Zusammenarbeit des Stefan Zweig Centres in Salzburg und der Casa Stefan Zweig in Petrópolis (Rio de Janeiro) hingewiesen und abgeschlossene, sowie zukünftige Projekte vorgestellt.

Stichwörter: Stefan Zweig; Exil; Brasilien

Resumo: Klemens Renoldner, curador da exposição *Precisamos de uma coragem bem diferente! – Stefan Zweig – despedida da Europa*, aborda, em entrevista, as relações entre textos e contextos no âmbito da obra do escritor austríaco Stefan Zweig (1881–1942). Com isso, traz à tona diferentes contextos de recepção e vertentes interpretativas da obra zweigiana, contribuindo assim à relativização de tradicionais clichês em torno da vida e da obra do autor. Além disso, a conversa trata da cooperação entre o Stefan Zweig Centre, em Salzburgo, e a Casa Stefan Zweig, em Petrópolis (Rio de Janeiro), e apresenta projetos realizados e futuros.

Palavras-chave: Stefan Zweig; exílio; Brasil

¹ Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas (SCH), Rua General Carneiro, 460, Edifício D. Pedro I, 80.060-150, Curitiba, PR, Brasil. Email: ruth.bohunovsky@uol.com.br

Introdução

Nos anos de 1920 e 1930, ele era um dos escritores mais traduzidos no mundo; na França, continua sendo um dos mais apreciados autores de língua alemã; na Alemanha e na Áustria, no campo dos estudos de germanística, sua fama é a de um “escritor de sexta categoria”. Mas num recente documentário veiculado por uma rede de televisão austríaca, ele foi considerado (ao lado de Leopoldina de Habsburgo) como um dos dois “mais famosos austríacos exilados no Brasil”, e um livro sobre sua vida sexual vem despertando a comoção do público leitor de língua alemã. No mundo anglo-saxão, seu nome havia caído em esquecimento até o lançamento do filme *Grande Hotel Budapeste*, que o fez reaparecer nas mídias e nas listas de publicações. No Brasil, apenas parte da sua obra foi traduzida, mas em 2014 foi relançada, numa nova tradução, sua autobiografia e publicada sua última agenda telefônica; desde 2013, a editora Zahar vem publicando novas edições de obras selecionadas. E desde 2014, uma grande exposição sobre sua vida e sua obra no exílio vem sendo exibida em diversas cidades europeias e – assim esperamos – também percorrerá o Brasil. Estamos falando de Stefan Zweig², cuja vida e cuja obra têm igualmente despertado interesse e motivado a elevada fama do escritor. Na entrevista a seguir, Klemens Renoldner, curador da exposição e diretor do *Stefan Zweig Centre* em Salzburgo conta sobre o autor, a exposição, a recepção e o lugar de Zweig no contexto internacional, assim como sobre projetos em comum entre o *Zweig Centre* e a Casa Stefan Zweig – um museu e memorial dedicado a Zweig e a outros escritores exilados, localizado na última morada de Zweig, em Petrópolis, no Rio de Janeiro.

A exposição “*Precisamos de uma coragem bem diferente! Stefan Zweig – despedida da Europa*” foi inaugurada no Museu do Teatro, em Viena, em 2014. Após Viena (de abril de 2014 a janeiro de 2015). A mostra foi exibida ainda na *Casa de Literatura* em Munique e no Instituto Cultural de Tirol do Sul, em Bozen. A partir de 24

2 Desde 2013, a editora Zahar vem publicando novas edições de obras selecionadas de Stefan Zweig, sempre acompanhadas por comentários de Alberto Dines: *O mundo insone e outros ensaios* (2013, organização de Alberto Dines, tradução de Kristina Michahelles); *Maria Antonieta* (2013, tradução de Irene Aron); *Autobiografia: o mundo de ontem* (2014, tradução de Kristina Michahelles); *Três novelas femininas – Medo, Carta de uma desconhecida, 24 horas na vida de uma mulher* (2014; tradução de Adriana Lisboa, Raquel Abi-Sâmara); *Joseph Fouché – retrato de um homem político* (2015, tradução de Kristina Michahelles) *Novelas insólitas – Segredo ardente, Confusão de sentimentos, A coleção invisível, Júpiter, Foi ele?, Xadrez – uma novela* (2015, tradução de Maria Aparecida Barbosa, Kristina Michahelles e Murilo Jardelino). Para 2016 está prevista a publicação de *Cura pelo espírito, numa tradução de Kristina Michahelles*.

de novembro de 2015, será possível visitá-la na Biblioteca Nacional Alemã de Frankfurt. O foco temático da mostra é a vida e a obra do escritor a partir da perspectiva do exílio. A última parada do percurso de Zweig no exílio foi o Brasil, e foi aqui, em Petrópolis, que Zweig se suicidou com sua segunda esposa Lotte, em fevereiro de 1942. Ele estava então com 60 anos. Deixou para trás uma bem-sucedida carreira internacional como escritor, uma vida intensamente interligada a um grande número de pensadores e artistas europeus, assim como o fim do seu “mundo de ontem”, destruído durante a Primeira Guerra Mundial; a incineração pública das suas obras pelos nazistas e a destruição do seu ambiente intelectual, que se iniciara mesmo antes da “anexação” da Áustria pelo *Reich* alemão; e o início da Segunda Guerra Mundial.

Stefan Zweig exilou-se em fevereiro de 1934 (ficou seis anos e meio na Grã-Bretanha; depois residiu em diversos lugares do Brasil; e entre janeiro de 1941 e fevereiro de 1942, morou em Petrópolis, perto do Rio de Janeiro). Já em 1933, numa carta para o pintor belga Frans Masereel, Zweig expôs sua “grande aversão a tornar-se um emigrante”, pois tinha plena consciência de que “toda emigração” era “perigosa”, ao transformar “aqueles que ficaram em reféns” (RENOLDNER 2014: 7). Mas Zweig também sabia que justamente as obras escritas no exterior poderiam ter um papel de destaque nas suas respectivas literaturas nacionais (ibid.). Sem dúvida, isso vale para as obras que o próprio Zweig escreveu no exílio, especialmente para *Xadrez* e suas memórias *O mundo de ontem* — ambas ocupam um lugar especial no âmbito da obra zweigiana e na referida exposição. Entre as obras relevantes que redigiu no período de exílio, também estão: *Erasmus de Rotterdam, grandeza e decadência de uma ideia* [Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam] (1936); *Uma consciência contra a violência: Castélio contra Calvino* [Castellio gegen Calvin, oder: Ein Gewissen gegen die Gewalt] (1936); os trabalhos biográficos *Maria Stuart* (1935), *Fernão de Magalhães* [Magellan] (1938) e *Américo Vespúcio* (1942); o romance *Coração Inquieto* [Ungeuduld des Herzens], assim como *Brasil – um país do futuro* (1941).

A referida exposição não se limita a pôr a obra de exílio de Zweig no centro das atenções: também sua organização espacial é marcada pelo assunto da expatriação. Toda a mostra está disposta num ambiente que procura recriar o Hotel Metrópole de Viena, que, após tempos de glória, foi transformado pela Gestapo num centro de detenção e tortura – e é um dos locais onde é ambientado o livro *Xadrez*. Na exposição, o hotel simboliza a ruptura e a violência do exílio.

Num gesto de despedida, durante sua última visita a Viena, em 1937, Zweig entregou toda sua enorme coleção de manuscritos ao Acervo de Teatro da Biblioteca Nacional da Áustria. Até hoje pouco conhecida, a coleção contém manuscritos de autores como Franz Kafka, Thomas Mann, Hermann Hesse e Else Lasker-Schüler). Algumas dessas preciosidades podem ser vistas na presente exposição.

Klemens Renoldner já era especialista em Zweig bem antes de se tornar o diretor do *Stefan Zweig Centre* de Salzburgo, em 2008. Em 1992, já havia idealizado uma grande exposição sobre Stefan Zweig em Salzburgo. Essa primeira mostra foi exibida, em versão reduzida, em diversos países, inclusive no Brasil (em 1996, em São Paulo; e mais tarde, em Salvador, na Bahia). Além disso, Klemens Renoldner atuou como dramaturgo no Teatro Municipal de Viena e no Festival de Teatro de Viena, bem como em teatros na Suíça e na Alemanha. Atualmente, dedica-se ao trabalho acadêmico e atua como docente nas Universidades de Salzburgo, Bern, Freiburg, Innsbruck e Verona. É autor de uma longa lista de artigos, sobretudo sobre Stefan Zweig. Recentemente, publicou uma edição comentada de *Xadrez* (na editora Reclam), e em 2015 organizou o livro *A Inglaterra de Stefan Zweig*, junto com Rüdiger Görner (na editora Könighausen & Neumann). É também autor de títulos de prosa, como *A impaciência de Lily* (2014), romance sobre o suicídio de uma estudante de 24 anos.

BOHUNOVSKY: *A perspectiva da exposição* Precisamos de uma coragem bem diferente! Stefan Zweig: *Despedida da Europa é a do exílio, tanto no sentido temático (no centro da mostra estão as obras de exílio O mundo de ontem e Xadrez) quanto no que diz respeito à organização espacial da exposição, que circunda o hotel de luxo Metrópole (de onde o mundo refinado do Fin de Siècle teve de se retirar para ceder o espaço ao terror nazista). Minhas perguntas: qual foi o motivo para definir a perspectiva do exílio como determinante para a mostra? Essa perspectiva é interessante também para o público de língua alemã? Essa visão tem algo a ver com a atual situação política da Europa (já que o título da exposição poderia ser entendido como uma alusão à crise migratória na Europa de hoje ou como um convite à atuação nesse contexto)?*

RENOLDNER: Em primeiro lugar, eu vejo a vida e a obra de Stefan Zweig inseridas nas coordenadas da história política da Áustria e da Europa. E, obviamente, do mundo. Apenas num segundo momento é que vejo a relação com a fascinante época

literária e cultural em que Zweig viveu. A Monarquia dos Habsburgos, a Primeira Guerra Mundial, a democracia e a Primeira República da Áustria, depois as ditaduras alemã e austríaca e a Segunda Guerra Mundial, todas essas mudanças, transições e transformações marcaram Zweig e desafiaram-no intelectualmente, no sentido de desenvolver e modificar seu modelo específico de autoria. Podemos ver também os dois polos entre os quais está inserida sua obra: a vida intelectual de Viena e da Áustria, por um lado, e o continente europeu, com sua cultura e suas tradições, por outro lado. Para Zweig, não eram apenas os modismos literários e intelectuais da Áustria e da Alemanha que tinham relevância, mas também aqueles que chegavam da Itália, da França, da Inglaterra, da Rússia, etc.

Zweig vivenciou duas Guerras Mundiais, a ditadura de Hitler a partir de 1933 e suas consequências para a política austríaca. A perseguição e o assassinato de judeus fizeram do escritor um emigrante. Ouve-se frequentemente, e não sem razão, que Zweig era apolítico, além de ser uma pessoa bastante reservada e medrosa, que não queria se defender nem “lutar” publicamente e que se tornou, contra a sua vontade, uma vítima da História.

Ao mesmo tempo, é preciso dizer que ele observava atentamente as transformações e os desdobramentos políticos na Europa, que estava sempre muito bem informado (o que podemos verificar, por exemplo, na correspondência entre ele e Romain Rolland) e que expressava opiniões bem claras. De modo geral, seu posicionamento é visto como ambivalente. Durante os anos de exílio, tal ambivalência ficou bastante explícita, por seu distanciamento dos acontecimentos políticos, mesmo sentindo-se diretamente afetado por eles, e por seu comedido silêncio em relação aos eventos históricos e políticos.

Desta vez, não pretendíamos montar uma exposição biográfica. Não nos interessamos pela história privada, íntima, da vida de Zweig, mas sim pela sua busca por um posicionamento intelectual adequado durante os anos do seu exílio. Em 1992, por ocasião do cinquentenário de morte de Zweig, Peter Karlhuber e eu organizamos [em Salzburgo] uma grande exposição sobre Zweig, com a intenção de abranger toda a sua obra e a sua vida. Para nossa surpresa, a mostra teve grande sucesso, também em nível internacional, e foi levada, em versão reduzida, ao Brasil, inclusive. Obviamente, não queríamos nos repetir na atual exposição. Além disso, pretendíamos criar uma exposição sobre Zweig com enfoque na política e na literatura. Tivemos que escolher os

títulos sobre os quais queríamos contar algo.

Decidimo-nos por *Xadrez e O mundo de ontem*. Trata-se dos dois últimos textos que Zweig conseguiu terminar e nos quais se referiu à destruição do seu *Lebenswelt* na Áustria. O velho e o novo mundo, a catástrofe e a utopia, a Europa e o exílio, o velho mundo burguês e o novo começo num ambiente incerto — esses são os polos temáticos que marcam esses livros. Em outras de suas obras escritas após 1933 (refiro-me àquelas sobre Erasmo de Roterdã e sobre João Calvino e seu oponente Castélio), Zweig tomou o caminho das analogias históricas para falar sobre os temas *ditadura e tolerância*. Para tal, voltou à história da Reforma. Tal “desvio” para a história foi algo bem comum entre escritores exilados — e algo bastante compreensível. Esses livros foram também considerados na exposição. E, evidentemente, *Brasil — um país do futuro* também foi integrado. De um modo geral, o Brasil ocupa um papel importante na mostra.

Ao escolhermos *Xadrez e O mundo de ontem*, levamos também em consideração o fato de serem os livros mais conhecidos de Zweig e os mais adequados para evidenciar paralelo com os tempos atuais: Zweig fugia de um país para outro para escapar de Hitler e da guerra. Milhares de pessoas compartilham atualmente esse destino. Em Viena, colocamos na entrada da exposição um texto de Zweig sobre o destino dos fugitivos judeus. Sua descrição concreta e real soa muito atual. O tema pode ser abordado também nas escolas, como ponto de partida para discussões sobre a política contemporânea. Tal relação sempre foi de grande importância para nós. Nosso objetivo não é mostrar Zweig como um homem da História, como um “homem de ontem”, mas como alguém cuja história de vida nos remete diretamente ao presente. No meu entender, é desse modo que devemos olhar para a literatura: entender que ela tem algo a ver conosco, que nos coloca perguntas.

A ideia maravilhosa para a exposição veio de Peter Karlhuber: de um lado, mostrar o universo feliz, luxuoso, burguês em que estava inserido o sucesso de Zweig e no qual ele vivera. Damos informações sobre sua posição no mundo literário, sua fama internacional, sua fascinante rede de amigos artistas e intelectuais. Mostramos traduções de seus livros, fotos da época das viagens felizes, despreocupadas. De outro lado, exibimos a destruição desse intacto mundo burguês e a transformação de um hotel de luxo de Viena em um lugar onde ocorre a maior barbaridade possível. O antigo *Grand-Hotel Métropole*, em Viena, é um dos cenários centrais do enredo de *Xadrez* e representa justamente esses dois polos da nossa exposição, ilustrando a transformação

do luxo burguês em terror nazista. Essa tensão é o centro oculto da nossa mostra.

BOHUNOVSKY: *Você mencionou que o Brasil ocupa um importante papel na exposição atual. Poderia falar um pouco mais sobre isso?*

RENOLDNER: Em 1936, Stefan Zweig atravessou pela primeira vez o Atlântico, para viajar ao Brasil. A foto que o mostra no convés do navio Alcântara é o símbolo da exposição. Outra vitrine exhibe documentos da pesquisa que Zweig empreendeu para seu livro sobre o Brasil — entre os quais, um mapa geográfico (concedido pela Casa Stefan Zweig de Petrópolis), no qual estão registradas todas as viagens que Zweig fez no país, a fim de coletar informações para seu livro. Além disso, expomos diversas fotos tiradas durante sua permanência no Brasil, tais como a que o retrata ao lado de Getúlio Vargas.

A Casa Stefan Zweig e a Biblioteca Nacional do Rio concederam-nos manuscritos, fotos e documentos que estão expostos em reproduções. Em Munique, pudemos também mostrar o documentário *Zweig: a morte em cena*³, do diretor brasileiro Sylvio Back — um filme maravilhoso, com depoimentos de amigos e contemporâneos de Zweig. Vale mencionar, ainda, que *Xadrez* foi escrito no Brasil e que a exposição traz, por exemplo, a primeira edição dessa obra e também de *O mundo de ontem*. Ainda, reunimos fotos do editor brasileiro Abrahão Koogan e sua esposa, amigos e conhecidos de Zweig no Brasil; a carta de despedida do autor, escrita em Petrópolis, em 22 de fevereiro de 1942; a sua certidão de óbito, emitida por um médico brasileiro; entre outros documentos. A peça mais importante é certamente a referida foto no navio, de 1936, que mostra Zweig, então com 55 anos, na sua viagem do velho ao novo mundo e que podemos entender como o lema da exposição.

BOHUNOVSKY: *Assim como os milhões de fugitivos que, atualmente, estão chegando à Europa, Zweig deixou para trás uma vida inteira, na tentativa de construir uma nova no Brasil, e fracassou, apesar de sempre ter ocupado posição privilegiada em terras brasileiras e de nunca ter sido aqui apenas um exilado entre muitos. Diferentemente da maioria dos seus colegas escritores que também fugiam dos nazistas, Zweig estabeleceu-se no Brasil, e isso não aconteceu por acaso (como, por exemplo, no caso*

³ O filme pode ser visto pelo site YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=NmACHd8yHjs>.

de Ulrich Becher, cujo objetivo sempre fora chegar aos Estados Unidos e que via no Brasil apenas uma morada provisória). Zweig havia lido as obras de Hermann Graf KEYSERLING (em especial, as Meditações sul-americanas) e conversado pessoalmente com esse polêmico filósofo, e, inspirado por ele, via no Brasil um polo oposto da Europa, e lhe parecia bastante interessante. Já em 1928, anos antes da sua primeira visita ao Brasil, referia-se aos “novos impulsos” para o mundo que vinham de países como o Brasil e a Argentina. Keyserling — e, em consequência, também Stefan Zweig — defendia a ideia de que países fora da Europa poderiam contribuir para uma “regeneração” do mundo. O livro Brasil — um país do futuro é uma manifestação do sonho (utópico?) de Zweig de um entendimento entre os povos e do seu engajamento como defensor do Brasil no contexto europeu. Ou seja, Zweig veio ao Brasil com uma ideia preconcebida sobre o país. Essa ideia teria sido mantida? Ou, numa formulação mais provocativa: seu suicídio teria sido unicamente uma reação à perda do seu “mundo de ontem” ou talvez também ao reconhecimento de que o “mundo de amanhã”, isto é, o Brasil, talvez não correspondesse integralmente às ideias utópicas de Keyserling?

RENOLDNER: Não me parece tão claro que Zweig tenha planejado construir uma nova vida no Brasil. Penso muito mais que o Brasil teria sido uma opção entre muitas. Ele nunca chegou ao ponto de querer tornar o país numa nova pátria. Acho que ainda não havia chegado tão longe. Talvez isso tivesse acontecido num momento posterior, num lugar especial. Na minha compreensão, o Brasil não foi a parada final para Zweig, mas uma escala no caminho para outro lugar, o lugar certo, que poderia se tornar o “seu” lugar. Mas tal lugar já não existiria para Zweig, pois imagino que seria um lugar na Europa, no mundo perdido “de ontem”. Em 1942, no meio da guerra, isso parecia absolutamente impossível.

Na primavera de 1942 — quando a Inglaterra temia, com razão, a ocupação pelas tropas nazistas, que já se encontravam na França —, Zweig decidiu deixar o continente europeu. Num primeiro momento, seu objetivo era chegar aos Estados Unidos. Em diversas cartas, Zweig se mostrou bastante decepcionado por ter recebido apenas um visto de trânsito pela embaixada americana em Londres. Suas boas relações com o Brasil ajudaram-no a receber um visto permanente para o país sul-americano. Já acalentava a ideia de escrever um livro sobre o Brasil (alguns capítulos já estavam redigidos). Assim, viajou ao país, onde ficou cinco meses. Visitou vários lugares, fez

pesquisas e continuou a escrita do livro. (Na exposição, mostramos bem os registros dessa viagem.) Passou os meses entre janeiro e setembro de 1941 novamente nos Estados Unidos, onde morou em diversas cidades, em Nova York, New Haven e, por fim, em Ossining, no Estado de Nova York.

Ao longo dos anos do seu exílio (a partir de 1934), Zweig foi “desenraizado”, se “expatriou”, como ele mesmo disse. Como é possível ler nas cartas que escrevia na época, ele estava muito desorientado e sem saber como e onde deveria e poderia continuar sua vida. Cogitou diversos países e cidades como domicílios adequados ao exílio para ele e sua segunda esposa Lotte. Em alguns momentos, ainda nutria (de modo irracional) a esperança de poder voltar à Inglaterra, onde havia comprado uma casa em 1939. No meu entender, o Brasil de modo geral, e Petrópolis, em particular, são dois entre diversos lugares provisórios nos caminhos emaranhados no exílio, lugares do imprevisto e da reflexão sobre como e onde continuar a vida depois, quando de novo seria possível estabelecer-se em algum lugar de modo permanente e estável.

Quero dizer mais uma vez que, para mim, o Brasil foi uma entre as várias opções de Zweig; a sua casa minúscula em Petrópolis também não teria sido adequada para uma estadia mais longa, a casa era apertada demais. No início, Stefan Zweig e Lotte escreviam em cartas que a paisagem lembrava-lhes sua pátria (a montanha de Semmering, a região do Salzkammergut, a cidade de Bad Ischl), mas não era sua pátria. Eles se sentiam solitários e isolados, e sofriam cada vez mais com essa solidão (embora eles mesmos a houvessem escolhido). Quase não conheciam ninguém e não tinham amigos próximos como antes, com os quais costumavam compartilhar longos períodos das suas vidas. Esse é um dos motivos pelos quais a correspondência com Friderike — primeira esposa de Zweig e com a qual tivera intensos desentendimentos por ocasião da venda da sua casa em Salzburgo e do divórcio — tornou-se algo tão significativo. Mas o maior obstáculo no Brasil foi a língua: na Inglaterra e na França, Zweig sabia comunicar-se com intelectuais e artistas; no Brasil, isso se tornou algo muito difícil. Outro aspecto importante e doloroso para Zweig: por não dominar a língua, não era capaz de trabalhar nas bibliotecas. Sabemos que o trabalho concentrado em bibliotecas era fulcral para ele.

Mas mesmo os Estados Unidos foram apenas uma parada provisória. Sabemos que Zweig recebeu diversos convites de lá, mas recusou todos. Ele também enfrentara grandes dificuldades ao procurar ajudar Giuseppe Borgese e Livinia Mazzucchetti a

serem contratados por universidades estadunidenses e entendeu que, mesmo para cientistas de excelência, a situação não era fácil. Além disso, disse em diversas ocasiões que a “esfera anglo-americana” não lhe convinha (para mim, esse é um comentário bastante estranho, já que ele havia residido durante mais de seis anos na Grã-Bretanha).

Na minha leitura, a obra sobre o Brasil é um tipo de livro paralelo ou, em certo sentido, até mesmo um estudo preparatório para *O mundo de ontem*. Muitas das utopias, das ideias e dos desejos que associava ao mundo austríaco, Zweig tentou formulá-los, de modo mais sutil, em relação ao Brasil: trata-se de dois impérios formados por muitos povos, e ele via muitos paralelos entre a Áustria e o Brasil. A utopia do Brasil é, em certo sentido, uma versão da sua utopia da Europa. Enfim, o livro é apenas o resultado de um ensejo (entre muitos) para a escrita, e não um programa de vida. Ou seja, como sempre, após concluir a obra, Zweig passou a dedicar-se a outros projetos e encerrou o assunto “Brasil”. Sobre a recepção do livro, muito já foi dito, sobretudo por Alberto Dines.

Eu, pessoalmente, prefiro a ideia de que **todos** os livros que foram escritos durante o exílio (entre 1934 e 1941, desde *Erasmus* até *Castélio*, *Magalhães*, *Coração inquieto*, *Brasil*, *O mundo de ontem*, *Clarissa*, *Montaigne* e *Xadrez*) estudam e pertencem a **um** grande projeto intelectual. Com relação ao olhar para o mundo europeu pré-1933, Zweig procura esboçar as ideias e os valores que lhe foram importantes durante toda a sua vida e que marcaram não só a si próprio, mas também seus livros: o cosmopolitismo cultural, o humanismo, a tolerância, a luta contra a ditadura, o triunfo dos vencidos, a reconciliação dos inimigos (após a I Guerra Mundial), o pacifismo, etc. (Seria um projeto grande e altamente complexo para os estudos literários, que deveria levar em consideração também os modelos literários e aspectos comparatistas e de intertextualidade.)

Muitos outros autores (desde Alfred Döblin até os irmãos Klaus e Heinrich Mann, etc.) também escreveram retrospectivas sobre a Europa. Ou seja, Zweig pode ser estudado no contexto de uma variedade de vozes do exílio. Talvez dessa maneira muitos dos preconceitos em relação a *O mundo de ontem* poderiam ser desfeitos.

É claro que o suicídio de Stefan e Lotte Zweig — como todos os suicídios — teve muitas motivações. Considero bastante problemático o fato de, no caso de um suicídio, a vida de uma pessoa geralmente ser avaliada a partir do seu fim. Acho isso

muito questionável. Acredito que as mudanças políticas do governo de Getúlio Vargas e as condições de vida no Brasil ou até mesmo as decepções com a situação brasileira tenham desempenhado apenas um papel menor. Se a minha compreensão estiver correta, Zweig via em Vargas um ditador muito humano. Imagino que ele tenha se enganado nesse aspecto. Mas esse assunto tem sido muito discutido, especialmente no Brasil, e não preciso repetir isso aqui.

Além da depressão, da qual Zweig já sofria durante os anos da Inglaterra, o que o deixou tão desesperado foi sobretudo o amplo sucesso de Hitler. Os avanços dos países do Eixo, o ingresso dos Estados Unidos na Guerra e a iminente entrada do Brasil, tudo isso, somado ao medo de não conseguir escapar da Segunda Guerra Mundial, que estava se espalhando cada vez mais, deixou-o completamente desolado (como fica muito claro nas suas cartas e na introdução de *O mundo de ontem*). Ele já não acreditava na possibilidade de enfrentar tudo isso, sobretudo por causa da sua disposição psíquica. Devia haver muitos outros motivos, tais como a ideologização de Zweig em relação à juventude, unida a seu eterno medo de envelhecer e a asma da sua esposa, por exemplo. Mas as razões centrais foram certamente a destruição da Europa e a perda irreversível do seu mundo, ao qual estava agarrado e que lhe proporcionava um sentido para a vida, mas ao qual já não podia mais voltar e ao qual não mais se adaptaria, mesmo considerando a possibilidade de uma nova orientação dos seus princípios. E esse mundo também não existia no “país do futuro”. Para mim, foram esses os aspectos centrais que tanto pesaram nas suas últimas semanas e que deram tanto poder ao seu desespero. Zweig se via como um “homem de ontem”, e já que esse mundo não existia mais, sua própria vida estava posta em questão.

BOHUNOVSKY: *Minhas próximas perguntas referem-se à recepção de Zweig: como seus livros são lidos hoje? Quais deles são lidos? O que o torna interessante para o público de hoje? No volumoso e lindo catálogo da exposição que você editou (na verdade, uma coletânea de textos) com o título Stefan Zweig: Abschied von Europa [Stefan Zweig: despedida da Europa], há um artigo de Erika TUNNER que aborda a recepção de Zweig na França (id.:240-251), um país em que Zweig continua sendo um dos escritores de língua alemã mais lidos. Tunner procura respostas à pergunta “Como podemos explicar que os leitores atuais ainda se encantam com Zweig?”. Tunner oferece algumas respostas: Zweig é um mestre da novela psicológica; ele “domina a arte de*

analisar pessoas em momentos de crise e de mostrá-las em momentos decisivos das suas vidas”; suas narrativas seriam de um “suspense de tirar o fôlego”; e suas obras contribuiriam para confirmar nos leitores franceses suas “imagens (ideias)” sobre Viena. Você concorda com essa avaliação? Ela é válida para a recepção de Zweig em toda a Europa?

RENOLDNER: Zweig foi traduzido para todas as grandes (e também para pequenas) línguas; ou seja, teríamos que diferenciar sua recepção por país e língua. E as diferenças são grandes. Em alguns países onde Zweig viu sua obra publicada em grandes tiragens e onde teve numerosos leitores, praticamente não há interesse por ele hoje. Isso vale, por exemplo, para os Estados Unidos. Lá, Zweig foi extremamente popular no final dos anos 1930, e sua obra continuou a ser publicada e pesquisada nos anos de 1970 e 1980, mas hoje seu nome está quase esquecido. Existem algumas traduções feitas por pequenas editoras; além disso, o recente filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014), de Wes ANDERSON, e o ensaio biográfico *The impossible exile* (2014), de George PROCHNIK, trouxeram alguma atenção midiática para Zweig, durante algumas semanas. Porém, isso não muda o fato de ele, atualmente, ser um escritor desconhecido na América do Norte. O mesmo vale para a Rússia, onde Zweig foi muito presente no passado, por causa da edição de suas obras completas em 1927, por iniciativa de Maxim Gorki; pelo fato de, em 1928, ter visitado a União Soviética; e por ter escrito diversos estudos e ensaios sobre escritores russos.

Já na China, Zweig é um autor muito popular. Há uma série de traduções concomitantes – assim como, aliás, em vários outros países, especialmente após sua obra ingressar em domínio público (em 1.º de janeiro de 2013). Apenas para citar um exemplo curioso, nas livrarias francesas são vendidas cinco traduções diferentes de *Xadrez*, e, como soube recentemente, na Turquia existem 57 diferentes tradutores que já tentaram verter textos de Stefan Zweig.

De modo geral, podemos dizer que o interesse atual por Zweig deve-se, sobretudo, a suas novelas e seus contos, ao seu romance *Coração inquieto* e, obviamente, a suas memórias *O mundo de ontem*. Não nos esqueçamos de mencionar as grandes biografias sobre Maria Antonieta, Joseph Fouché e Maria Stuart. Já o poeta Stefan Zweig caiu em total esquecimento, assim como seus dramas sumiram dos teatros e praticamente ninguém se lembra das suas coletâneas de ensaios sobre literatura – que alcançaram tiragens muito altas durante a vida do autor. Nas escolas, ainda é costume

ler a obra *Momentos decisivos da humanidade*. Chama a atenção que as novelas de Zweig sejam frequentemente adaptadas para encenações dramáticas, enquanto os dez dramas do autor são ignorados. E mesmo o romance *Coração impaciente* vem sendo muito popular entre diretores de teatro.

A França é um caso peculiar: a grande edição de luxo (aproximadamente 3 mil páginas) na renomada coleção *Bibliothèque de la Pléiade*, da editora parisiense Gallimard, traz em novas traduções a prosa completa de Zweig (todos os contos; *Coração inquieto*; *O mundo de ontem*, *Momentos decisivos da humanidade*; e até mesmo os dois fragmentos de romance *Clarissa* e *Êxtase da transformação*).

O *revival* de Zweig na França teve seu início em 2008 e explica-se pela reedição de algumas das suas novelas, publicadas em livros de bolso de baixo custo e de alta qualidade estética. A estratégia de venda – bastante inteligente e bem-sucedida no longo prazo – veio ao encontro da simpatia dos franceses pela *belle époque* de Viena, pela *art nouveau*, pela psicanálise e pelas transformações nas artes plásticas, na arquitetura, na música e na literatura. E, claro, foram sobretudo os contos sobre confusões eróticas as obras que causaram maior interesse. Num momento posterior, traduziram-se também os ensaios sobre política e literatura, e até mesmo as cartas. Assim, Zweig vem sendo considerado como uma figura política do seu tempo, como um intelectual europeu. Na França, saíram também filmes, peças teatrais, biografias em estilo de romance ou acadêmicas e até uma *graphic novel*. Ainda estão em preparação alguns filmes e mais publicações.

Sim, acredito que os motivos mais determinantes para o sucesso de Zweig sejam justamente esses conflitos irremediavelmente eróticos, muitas vezes trágicos, e o olhar para os “abismos da alma”, a descrição fascinante das tensões internas e dos medos – ou, se preferir, a frequentemente evocada “maestria psicológica” do autor. Talvez os seus textos ficcionais de maior destaque e que continuarão no cânone da literatura da sua época sejam justamente *Medo*, *Carta de uma desconhecida*, *Um segredo ardente*, *Amok*, *A confusão dos sentimentos*, *Noite fantástica*, *24 horas na vida de uma mulher* e *Xadrez*.

Na França, Zweig é o autor de língua estrangeira mais lido. Na Itália e na Inglaterra, sua popularidade não é a mesma – apesar de, nos últimos anos, algumas boas editoras de menor porte terem publicado um grande número de novas edições de obras

suas (e com novas traduções!). É interessante observar mais uma discrepância: na Alemanha e na Áustria (e provavelmente em muitos outros países), no campo dos estudos germanísticos, Zweig é visto como um “autor trivial” – e é verdade que ele não trouxe inovações estéticas nem foi um revolucionário da vanguarda. O fato de Hugo von Hofmannsthal e Robert Musil terem desprezado Zweig (e o fato de esses dois autores estarem em voga atualmente) ainda contribui para Zweig continuar sendo classificado como um “escritor de sexta categoria” (como disse Hofmannsthal). Outro motivo para tal desmerecimento seria ainda a ideologização do romance como gênero literário mais prestigiado – algo que não ocorre com a mesma força em todos os países. Seria possível citar outros motivos ainda.

BOHUNOVSKY: *Falando em confusões eróticas: atualmente, um livro sobre a vida sexual de Zweig domina a recepção nos países de língua alemã. Trata-se de Stefan Zweigs Brennendes Geheimnis [O segredo mais ardente de Stefan Zweig – uma “biografia íntima”], da autoria do jornalista vienense Ulrich WEINZIERL (2015). O livro praticamente não traz novidades, mas elas são organizadas “com diligência meticulosa” e apresentadas “de modo muito acertado” (cito sua resenha). Em que medida essa publicação é de interesse, ou relevante, não apenas em termos biográficos, mas também para a história cultural ou como base para a interpretação da literatura de Zweig?*

RENOLDNER: É pouco provável que a recepção de Zweig nos países de língua alemã seja alterada por causa do livro de Weinzierl. Zweig voltou a ser assunto de discussões, o que é certamente bom, mas duvido que isso atraia novos leitores para a sua obra. O problema desse livro é seu foco exclusivo na vida sexual de Zweig. Não conheço nenhum outro escritor da literatura mundial que tenha gozado do privilégio de ter uma publicação sobre si que trate apenas desse assunto. Por que isso aconteceu justamente com Zweig, temos que perguntar a Weinzierl. Muitos não entendem essa escolha. Weinzierl já havia publicado, em 1992, uma coletânea de comentários maldosos e amargos sobre Zweig. Temos que nos perguntar por que alguém escreve dois livros sobre um autor que não aprecia. Podemos suspeitar que haja a intenção de lesar a reputação do autor em questão. Depois desse livro, Zweig já não é apenas um “escritor trivial”, apreciado pelas massas, mas também um homem pervertido e nojento, um exibicionista que assustava as meninas com intenções sádicas e, como aponta

Weinzierl, cujo comportamento seria hoje considerado um delito contra os costumes.

Quem já leu as diversas biografias e pesquisas biográficas sobre Zweig ou suas cartas e seus diários sabe há muito tempo das suas relações e de seus casos amorosos com diferentes mulheres, assim como da sua tendência homoerótica. Realmente, isso não é nenhuma novidade. E em várias resenhas publicadas em grandes jornais alemães tem-se destacado certa decepção com o fato de boa parte das informações apresentadas já ser conhecida. A maneira como Weinzierl (no primeiro capítulo do livro) apresenta a relação entre Friderike e Stefan Zweig é muito similar ao modo como venho abordando o mesmo assunto em palestras ou em visitas guiadas nas nossas exposições. A única diferença é que no meu caso há menos notas de rodapé.

No segundo capítulo, Weinzierl apresenta os resultados de pesquisas biográficas sobre amigos homossexuais (e menos conhecidos) de Stefan Zweig, como Erwin Rieger, Erich Ebermayer, Hans Müller-Einigen e alguns outros. Isso é certamente um grande mérito. Mas maior atenção merece, sem dúvida, o terceiro capítulo, onde são reproduzidas algumas passagens do diário de Zweig com as quais Weinzierl quer comprovar que o jovem escritor tenha agido como exibicionista em parques vienenses. Nas biografias, esses episódios são geralmente citados como meros boatos, espalhados por Benno Geiger, amigo de Zweig. Weinzierl está plenamente convencido de que as pesquisas biográficas feitas até agora sobre esse tópico não têm valor e que ele apresenta, pela primeira vez, provas decisivas e irrefutáveis. É verdade que Zweig tinha conflitos com sua natureza exibicionista (e com sua identidade sexual de modo geral), mesmo se levarmos em conta que várias citações do seu diário poderiam ser lidas num sentido muito diferente da interpretação que Weinzierl lhes atribuiu. Há pouquíssimos indícios, e esse é o ponto problemático para mim. A recepção crítica do livro foi controversa e tem apontado esse fato repetidamente. Além do mais, as tentativas de Weinzierl no sentido de deduzir relações diretas e causais a partir de “informações” biográficas extraídas da poesia e da prosa de Zweig (por exemplo, em *Noite fantástica*) e de querer comprovar suas teses biográficas a partir do eu-lírico e do comportamento de personagens literárias me parecem ser bastante míopes (e insustentáveis do ponto de vista acadêmico). Isso é estranho no caso de um autor que já angariou reconhecimento considerável, inclusive na germanística, por seus estudos sobre Arthur Schnitzler e Hugo von Hofmannsthal.

“Sex sells”, escreveu o jornal suíço *Neue Zürcher Zeitung*. E as declarações da

editora, que ficou feliz com a enorme presença midiática do livro, comprovam esse objetivo. Mas tenho certeza de que, assim que acabar esse pequeno impacto mediático, voltaremos aos desideratos da pesquisa científica e aos temas que realmente interessam. Esse é justamente o problema do livro de Weinzierl, que ignora por completo a obra literária de Zweig (comenta apenas o livro *A confusão dos sentimentos*). Muitos estudiosos da literatura notaram tal aspecto. Sei disso por causa dos muitos e-mails que recebi de colegas do mundo todo. A que conclusão podemos chegar? Uma discussão sobre as representações do homem e da mulher nos textos ficcionais de Zweig – em relação à temática abordada – teria acrescentado várias informações interessantes. Do modo como foi feito, trata-se apenas de uma pequena biografia íntima. Sentimos falta do horizonte histórico-cultural. Mesmo a notável passagem “Eros Matutinos”, de *O mundo de ontem*, foi praticamente ignorada no livro de Weinzierl, embora nela possamos encontrar muitas pistas sobre o ponto de vista de Zweig.

BOHUNOVSKY: *Voltemos aos livros de Stefan Zweig e sua recepção: O mundo de ontem e Brasil – um país do futuro foram, desde o início, alvo de severas críticas. Já no ano da sua primeira publicação, o livro sobre o Brasil foi resenhado de modo desastroso por jornalistas brasileiros e críticos (do regime de Vargas). Em 1992, Izabela KESTLER se referiu à obra como um “livro de contos de fada”. Numa exposição sobre o famoso grupo de filósofos do Círculo de Viena (na Universidade de Viena, em 2015), foi exibido um exemplar da primeira edição de O mundo de ontem, pertencente ao espólio do austríaco Otto Neurath (filósofo da ciência, sociólogo e economista político). As primeiras páginas, expostas na mostra, estão repletas de comentários escritos à mão por Neurath. (Por exemplo: “a rather grotesque description of the past as an ideal of peace and security. The Metternich-tradition: terrible!”. Ou um comentário acerca da frase de Zweig “Each family hat its fixed budget”: “what about the unemployed, the poor?”). Parece-me interessante pensar por que esses livros, que aparentemente não resistem a nenhuma análise crítica, ainda são lidos (e muito) e ainda são publicados em novas traduções. As apresentações utópico-nostálgico-harmônicas dos dois países nos “livros paralelos”, como você os chamou acima, ainda servem para gerar empatia com o leitor? Estaria acontecendo, como Zweig abordou em Balzac, de “a literatura vencer a história”, a ficção vencer os fatos?*

RENOLDNER: É muito interessante você mencionar os comentários de Otto

Neurath, nessa excelente exposição sobre o *Círculo de Viena*, na Universidade de Viena. Trata-se de um documento da história da recepção, encontrado recentemente por Friedrich Stadler. Sim, esse tipo crítica acerca de *O mundo de ontem* tem uma longa história. A testemunha principal (e frequentemente citada) dessa posição é Hannah Arendt – uma emigrante europeia de origem judaica, assim como Zweig! – que, já depois da guerra, transformou uma resenha sobre esse livro em um polêmico ensaio contra Zweig. O que ela constata nos comentários de Zweig sobre seu exílio é uma incompreensível hipersensibilidade burguesa e luxuosa. Ela se ressentia de Zweig não se sentir como um judeu perseguido, e reclama de ele se ver como um representante da cultura europeia. Também objeta o fato de Zweig não abordar a política real da monarquia austríaca, os conflitos nacionais e os problemas sociais de Viena e da Áustria. Essa linha negativa da recepção existe até hoje.

Acredito que *O mundo de ontem* resiste, sim, a uma análise crítica. Com um gesto de descontentamento, costuma-se confrontar o livro com grandes expectativas. Mas alguém já se perguntou o que o próprio Zweig realmente pretendia? Talvez sua concepção tenha sido bem diferente do que se supõe hoje. Temos de ser mais cautelosos. Às vezes, parece que se acusa um banco verde de não ser azul. Porém, observo repetidamente que esse livro é bastante citado, mesmo por germanistas internacionais conhecidos por desprezarem Zweig. Tem até um chavão, que já ouvi de muitos estudiosos e cujo teor é mais ou menos assim: “Não aprecio muito Stefan Zweig como escritor, mas sua autobiografia é um livro fascinante e gosto de usá-lo nas minhas aulas/pesquisas”. Mais ou menos assim.

Pois *O mundo de ontem* possui – apesar das objeções, algumas das quais certamente justificadas – muitas qualidades, tais como o capítulo sobre a moral sexual e a dupla moral na Áustria de 1900. Em minha opinião, trata-se de um estudo histórico-cultural notável sobre o tema – em que os homens não se saem muito bem. A avaliação da situação política na Áustria dos anos de 1930, o prefácio comovente e, naturalmente, os últimos capítulos (sobre o sucesso de Hitler, a perseguição aos judeus, a problemática do exílio, etc.), tudo isso demonstra uma enorme perspicácia e compreensão política. Porém, são passagens menos conhecidas, se comparadas às que se referem à época pré-1914.

Para mim, trata-se menos de um texto com o qual os leitores possam se identificar. Nem considero de prima importância o aspecto “utópico-nostálgico-

harmônico” (mais um dos clichês sobre *O mundo de ontem!*). É correto que dois terços do livro se dedicam ao tempo anterior a 1914. Mas não se encontra nesse livro nenhuma saudade antidemocrática da monarquia, do velho imperador. A partir das críticas justificadas de Hannah Arendt ou de Otto Neurath, formou-se certo senso comum, mas este não passa de um clichê. Nos seus últimos anos de vida, Joseph Roth realmente se transformou num monarquista, pois esperava poder opor-se à loucura nazista com uma ação e um programa que defendesse uma velha Áustria idealizada. Zweig nunca defendeu essa posição, e considerou absurdas as tentativas de formar uma aliança política liderada por Otto von Habsburg. Ou seja: não há nenhuma nostalgia pelo intacto mundo antigo dos Habsburgos em *O mundo de ontem*. Trata-se de um clichê, uma simplificação excessiva, e seria necessário analisar cada linha de cada página do livro.

Também não devemos esquecer o momento em que o livro (na sua última versão) foi escrito. Isso ocorreu em julho de 1941, nos Estados Unidos. Zweig, então com 59 anos, sabia o que estava acontecendo com os judeus nos campos de concentração, e ele sabia que a guerra ofensiva estava sendo executada com toda força. A Áustria, a pátria de Zweig, havia sumido do mapa, e a Europa, sua pátria cultural e ideológica, havia sido destruída por governos antidemocráticos. Estava em andamento uma guerra ainda mais cruel que a de 1914-1918. Mesmo nessa situação trágica e desesperadora, e sofrendo de uma grave depressão, Zweig, como sabemos hoje, continuava escrevendo diariamente esse livro. E ainda assim o acusamos de não mencionar a agressividade com a qual a Áustria agia contra a Sérvia, nos anos que precederam 1914? E de não mencionar a situação lamentável dos trabalhadores da Boêmia contratados pelas fábricas de tijolo de Viena? O pano de fundo dessa obra bem como a sua intenção original, não têm nada a ver com isso. Parece-me muito compreensível que alguém confrontado com a demolição da velha Europa, com a extinção da cultura judaica, queira lembrar-se dos anos felizes da sua vida.

BOHUNOVSKY: *Ou seja, na leitura dessa obra, não devemos ignorar o contexto no qual foi escrito. Isso corresponde à sua afirmação (feita acima) de que o interesse pela vida e pela obra de Zweig está principalmente na sua relação com a história política da Áustria e da Europa. E é justamente do contexto histórico que trata o livro A rede de amigos de Stefan Zweig: sua última agenda (1940-1942), ou A Network of Friends, Stefan Zweig, his last address book, 1940-1942, publicado em 2014, nas línguas*

portuguesa e inglesa. O organizador do livro é Alberto Dines, biógrafo brasileiro de Zweig. O que torna uma agenda tão interessante para colocá-la à disposição do público? O livro foi publicado também em alemão ou existem planos para uma versão em alemão?

RENOLDNER: Esse livro – que, salvo duas pequenas anotações feitas por Zweig, foi escrito integralmente pela segunda esposa dele, a Lotte – será publicado em breve também na Alemanha, talvez já em 2016. O que torna essa agenda brasileira algo especial é que, por um lado, contém quase exclusivamente nomes de amigos que também emigraram e, por outro lado, contatos de muitos novos conhecidos e de instituições nos Estados Unidos e na América Latina. A ausência de vários nomes que se esperaria que estivessem presentes chama a atenção. Ou seja, constitui um documento especial da nova orientação de Zweig no exílio, tanto nos Estados Unidos quando no Brasil.

É bem provável que Zweig guardasse também sua agenda anterior, iniciada na Inglaterra, e que contém todos os nomes e endereços europeus. Mas a primeira impressão causada pela agenda que ficou no Brasil é a de que se trata de um testemunho de um novo começo radical – parece que a despedida da Europa foi consumada.

BOHUNOVSKY: *Na sua despedida da Europa, Zweig teve de separar-se da sua coleção de manuscritos, composta exclusivamente por escritos originais (não contém correspondências, etc.). O escritor Richard Beer-Hoffmann, que comentou a entrega da coleção à Biblioteca Nacional da Áustria, em 1937, num jornal de Viena, disse que Zweig procurava entender “o momento criativo na escrita” MÜHLEGGGER-HENHAPEL in: RENOLDNER 2014: 223). Qual foi a relevância dessa coleção para a vida e a obra de Stefan Zweig?*

RENOLDNER: A história da coleção de manuscritos de Stefan Zweig está muito bem documentada no livro *Conheço a mágica da escrita*, de Oliver MATUSCHEK, publicado em 2005, em Viena. O livro reúne todos os textos de Zweig que ajudam explicar seu entusiasmo pelos originais e seus motivos como colecionador. Não há muito a se acrescentar. Até 1922/23, Stefan Zweig foi um colecionador apaixonado. Deve ter investido grandes quantias na aquisição de originais de Goethe, Heine, Büchner, etc., assim como partituras originais de Mozart, Beethoven, Schubert, Haydn,

etc. Com esses textos, estudou o processo artístico, a materialização do pensamento, a luta com uma ideia. Com ajuda desses documentos, conseguiu aproximar-se das pessoas sobre as quais pretendia escrever.

BOHUNOVSKY: Antes de encerrar, gostaria de fazer uma pergunta mais concreta sobre Stefan Zweig e o Brasil. Na casa onde morava, em Petrópolis, encontra-se hoje a sede da associação Casa Stefan Zweig, um lugar de memória para Zweig e outros artistas exilados. Como acontece a cooperação entre o Brasil e a Áustria, e entre a Casa Stefan Zweig no Rio e o Stefan Zweig Centre em Salzburgo? Há publicações ou projetos em comum? Quais são as chances de trazer a exposição para o Brasil? Há algum tempo, existem interesses e esforços sendo feitos nesse sentido. Já se chegou a algum resultado mais concreto?

RENOLDNER: A cooperação com a Casa Stefan Zweig é algo muito positivo. Já me encontrei com Alberto Dines algumas vezes, na Alemanha e, recentemente, em Salzburgo, e falo regularmente por telefone com Kristina Michahelles. Já nos reunimos diversas vezes, e mantemo-nos informados sobre as atividades uns dos outros. Até agora, publicamos em conjunto dois livros. O primeiro foi o catálogo de uma exposição sobre Giuseppe Germani, libertado da prisão após Zweig escrever uma carta a Mussolini. Um artigo importante para esse catálogo veio de Arturo Larcati, do Stefan Zweig Centre, de Salzburgo. O segundo foi o planejamento para a edição fac-símile da última agenda de Zweig, a partir do espólio brasileiro. Como já mencionei, o livro será publicado em alemão em 2016.

Trabalhamos juntos em diversas ocasiões: na aquisição ou reprodução de textos, fotos, filmes, documentos, etc. A ajuda mútua tem sido maravilhosa. Ultimamente, estamos conversando com a Universidade de São Paulo a respeito de uma conferência sobre Stefan Zweig, na primavera de 2017, por ocasião do 75.º aniversário da sua morte. É óbvio que a Casa Stefan Zweig será um dos organizadores. É óbvio, também, que Alberto Dines será o principal palestrante. Estamos conversando, ainda, sobre outros projetos para livros e exposições que queremos organizar em conjunto. Realmente, essa parceria tem sido excelente.

Nossa exposição sobre Stefan Zweig e seus anos no exílio, e em cujo centro estão trabalhos profundamente ligados a essa última fase da vida de Zweig, poderia, ou

melhor, deveria ser exibida também no Brasil. Meus contatos e parceiros no Brasil têm mostrado grande interesse. No dia 23 de novembro de 2015, vamos inaugurar a exposição na Biblioteca Nacional da Alemanha em Frankfurt. Temos bastante orgulho de poder mostrá-la num lugar tão representativo. A mostra vai ficar lá até março de 2016. Depois disso, já poderia viajar ao Brasil. Há alguns meses, pareceu-me que a Embaixada Austríaca em Brasília tivesse interesse em levar a exposição ao Brasil e de que já houvesse alguns patrocinadores privados dispostos a responsabilizar-se pelo transporte transatlântico das peças e pela montagem e desmontagem da mostra. Estamos com a documentação toda pronta, apenas esperando que Brasília diga “sim, vamos montar a exposição”. Torçamos para que dê tudo certo — se não em 2016, talvez em 2017?

BOHUNOVSKY: *Esperamos que seja possível apresentar a exposição em solo brasileiro. A conferência sobre Stefan Zweig em 2017 parece ser o contexto ideal, além da relação da exposição com o Brasil. Agradecemos muito pela conversa interessante e instigante.*

Trad. Ruth Bohunovsky

Referências bibliográficas

- BACK, Silvio. *Stefan Zweig — Der inszenierte Tod. [A morte em cena]*. Dokumentarfilm. Regie; Sylvio Back, Brasilien, 1995.
- BELOCH, Israel. *Org. A rede de amigos de Stefan Zweig: sua última agenda (1940-1942); A network of friends. Stefan Zweig : his last address book 1940 - 1942 / Alberto DINES, introdução ; Israel BELOCH, organização. Alberto DINES, Kristina MICHAHELLES, Israel BELOCH, pesquisa e textos. Petrópolis : Casa Stefan Zweig, 2014.*
- CASA STEFAN ZWEIG. <http://www.casastefanzweig.org/> (01/11/2015).
- GÖRNER, Rüdiger/ RENOLDNER, Klemens. *Zweigs England*. Schriftenreihe des Stefan Zweig Centre Salzburg. Würzburg: Könighausen und Neumann, 2015.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Die Exilliteratur und das Exil deutschsprachiger Schriftsteller und Publizisten in Brasilien*. Frankfurt am Main: Lang, 1992.
- MATUSCHEK, Oliver. *Ich kenne den Zauber der Schrift*. Wien: Inlibris 2005.
- MÜHLEGGGER-HENHAPEL, Christiane. «Etwas wunderbar Substanzloses ...» Die Autographensammlung Stefan Zweigs im Wiener Theatermuseum. In: RENOLDNER, Klemens (Hg.). *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Wien, Theatermuseum und Christian Brandstätter Verlag, 2014, 214-238.
- RENOLDNER, Klemens. *Lilys Ungeduld*. Wien: Folio, 2011.
- RENOLDNER, Klemens (Hg.). *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Wien, Theatermuseum und

- Christian Brandstätter Verlag, 2014.
- RENOLDNER, Klemens. Angstlust. In: *Die Presse*, Wien. 19. September 2015.
- STEFAN ZWEIG CENTRE SALZBURG. <http://www.stefan-zweig-centre-salzburg.at/> (01/11/2015).
- TUNNER, Erika, Zur jüngsten Zweig-Renaissance. Am Beispiel: Frankreich. In: RENOLDNER, Klemens (Hg.). *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Wien, Theatermuseum und Christian Brandstätter Verlag, 2014, S. 241-252.
- WEINZIERL, Ulrich. *Stefans Zweigs Brennendes Geheimnis*. Berlin: Zsolnay 2015.
- ZWEIG, Stefan. *Schachnovelle*. Hg. v. Klemens Renoldner. Stuttgart: Reclam, 2013.
- ZWEIG, Stefan. *O mundo insone e outros ensaios*. Übersetzt von Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- ZWEIG, Stefan. *Maria Antonieta*. Übersetzt von Irene Aron. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- ZWEIG, Stefan. *Autobiografia: o mundo de ontem*. Übersetzt von Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ZWEIG, Stefan. *Três novelas femininas – Medo, Carta de uma desconhecida, 24 horas na vida de uma mulher*. Übersetzt von Adriana Lisboa, Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ZWEIG, Stefan. *Joseph Fouché – retrato de um homem político*. Übersetzt von Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- ZWEIG, Stefan. *Novelas insólitas – Segredo ardente, Confusão de sentimentos, A coleção invisível, Júpiter, Foi ele?, Xadrez – uma novela*. Übersetzt von Maria Aparecida Barbosa, Kristina Michahelles und Murilo Jardelino. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

Recebido em 04/11/2015

Aceito em 05/11/2015